



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Vier Stühle vor dem Altar : Eine interaktionslinguistische Fallstudie zur Raumnutzung in einem "Alpha-Gottesdienst"**

Hausendorf, Heiko ; Schmitt, Reinhold

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-99117>

Scientific Publication in Electronic Form

Published Version

Originally published at:

Hausendorf, Heiko; Schmitt, Reinhold (2014). Vier Stühle vor dem Altar : Eine interaktionslinguistische Fallstudie zur Raumnutzung in einem "Alpha-Gottesdienst". Zurich, Switzerland: University of Zurich.



**Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>**

Heiko Hausendorf (Zürich) & Reinhold Schmitt (Mannheim)

# **Vier Stühle vor dem Altar**

**Eine interaktionslinguistische Fallstudie  
zur Raumnutzung in einem «Alpha-  
Gottesdienst»**

© UFSP Sprache und Raum (SpuR)  
Universität Zürich  
Rämistrasse 42  
CH-8001 Zürich

[www.spur.uzh.ch](http://www.spur.uzh.ch)  
Kontakt: [info@spur.uzh.ch](mailto:info@spur.uzh.ch)



**Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum (SpuR)**

Nr. 03 – Juni 2014 (Zürich)



---

Heiko Hausendorf (Zürich) & Reinhold Schmitt (Mannheim)

## Vier Stühle vor dem Altar

### Eine interaktionslinguistische Fallstudie zur Raumnutzung in einem «Alpha-Gottesdienst»<sup>1</sup>

#### Inhalt

- 1 Einführung – 4
- 2 Vor dem Altar vier Stühle: Die auferlegte Relevanz interaktionsarchitektonischer Implikationen – 6
- 3 Gottesdiensteröffnung: Vier Stühle neben dem Sprecher – 26
- 4 Der Altarraum als Bühne: Anspiel und Stuhlnutzung – 55
- 5 Das Ende der Geschichte der vier Stühle vor dem Altar – 72
- 6 Nach den Stühlen: Ausblick und Fazit – 83
- 8 Literatur – 87

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag knüpft unmittelbar an unsere konzeptionellen Vorarbeiten in Hausendorf & Schmitt 2013 an. Stand dort die Programmatik der Interaktionsarchitektur- und Sozialtopografieanalyse mit ihren methodologischen und methodischen Implikationen im Mittelpunkt, geht es im Folgenden um die Zusammenführung dieser Programmatik mit der Interaktionsraumanalyse. Um die Darstellung zu entlasten, wollen wir im vorliegenden Papier die sachhaltige Analyse mehr oder weniger für sich sprechen lassen. Eine Weiterführung der konzeptionellen Aspekte erfolgt an anderer Stelle. Für hilfreiche Kritik und Anmerkungen danken wir den Teilnehmer/innen des Workshops «Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Implikationen von Architektur für Interaktion», der am 25./26. November 2013 an der Universität Zürich stattgefunden hat. Andi Gredig hat sich – wie immer – um die Verständlichkeit und das Layout der Darstellung verdient gemacht.

# 1 Einführung

Ein «Alpha-Gottesdienst» ist ein Gottesdienst «mit dem etwas anderen Programm», bei dem «Neugierige und Suchende ... nicht nur Predigt und Gebet, sondern auch Anspiele und Interviews sowie jede Menge Livemusik» erleben können.<sup>2</sup> Wir wollen im vorliegenden Beitrag in Form einer Fallstudie den Beginn eines solchen «Alphagottesdienstes» analysieren, weil er uns für den Zusammenhang von Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum (vgl. dazu Hausendorf & Schmitt 2013) hoch aufschlussreich erscheint. Naturgemäß muss bei einer solchen Analyse auch die Struktur des ausgewählten Falles gebührend zur Sprache kommen, d. h. in unserem Fall die Struktur eines gottesdienstlichen Geschehens, dessen Bedeutung weitgehend vom Kontrast zu einem unterstellten Normalfall von *Gottesdienst* lebt («nicht nur Predigt und Gebet», wie es schon einleitend heisst) und der sich ausdrücklich an ein nicht bereits im Glauben eingerichtetes Publikum routinierter Gottesdienstbesucher, sondern an «Neugierige und Suchende» wendet (s. o.). Wir werden also einen speziellen Fall religiös motivierter institutioneller Kommunikation thematisieren, der für sich genommen sehr aufschlussreich für aktuelle Entwicklungen innerhalb und ausserhalb konfessionell organisierter Religiosität zu sein scheint.<sup>3</sup> Gleichwohl steht für uns im Folgenden nicht dieser Charakter der Fallspezifik des ausgewählten Interaktionsgeschehens im Mittelpunkt, sondern die fallübergreifende und fallunspezifische allgemeine Frage danach, wie in und mit Interaktion auf architektonische Ressourcen zurückgegriffen werden kann, wie diese Ressourcen interaktionsarchitektonisch expliziert werden und bei der Herstellung des Interaktionsraums sozialtopografisch angeeignet werden können. Der ausgewählte Fall ist für eine solche Fragestellung nicht zufällig von besonderer heuristischer Eignung: Zum Einen veranschaulicht er als Fall von institutionalisierter Kommunikation die Lösung von Interaktionsproblemen durch Architektur (vgl. Hausendorf 2012), zum Anderen dokumentiert er im Kontrast von Normalfall und Abweichung («Alpha-Gottesdienst», s. o.) eben auch einen besonderen Aufwand, was die Herrichtung des Raumes betrifft. Die vier Stühle vor dem Altar, die diesem Beitrag den Namen gegeben haben, sind der augenfällige Ausdruck dieses Mehr- und Extraaufwandes. Die Rekonstruktion ihrer interaktionsarchitektonischen, sozialtopografischen und interaktionsräumlichen Relevanz steht deshalb im Mittelpunkt unserer Fallstudie.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Zitiert aus der Selbstdarstellung im Internet: <http://www.ev-kirche-rimbach.de> [12.06.2014].

<sup>3</sup> Vgl. zur evangelikalen Tradition der «Alphakurse» (in der Schweiz «Alphalive-Kurs» genannt) und ihrer Bedeutung für die gesellschaftliche Konstruktion von Religion und Religiosität z. B. Hunt 2004 und Baumann-Neuhaus 2008 (mit einer Fallstudie eines Alphalive-Kurses). Spezifische Aspekte des «Alpha-Gottesdienstes» sind bislang untersucht worden in Schmitt 2012a, Schmitt 2012b und Schmitt 2013.

<sup>4</sup> Da es sich um eine Fallstudie handelt, deren Ergebnisse weitgehend in der Sprache des Falles präsentiert werden, verzichten wir auf systematische Hinweise auf den Forschungsstand und entsprechende Literaturnachweise.

Die vier Stühle haben in unserem Datum eine eigene audiovisuell dokumentierte Geschichte, die uns den Ausschnitt vorgibt, den wir analysieren wollen. Zunächst stehen die Stühle noch vor den ersten an die Gemeinde gerichteten Worten für alle eintreffenden und Platz nehmenden Anwesenden sichtbar und ungenutzt im Zentrum des erhöhten Altarraums unmittelbar vor dem Altar (Phase 1). Während der sprachlichen Gottesdiensteröffnung dient einer der Stühle – die nach wie vor unverrückt an ihrem Platz vor dem Altar stehen – als Stütze für den Sprecher, der mit seiner linken Hand den oberen Teil der Rückenlehne berührt und diesen Handkontakt mit dem Stuhl erst wieder aufgibt, als er die Eröffnung des Gottesdienstes fast beendet hat und wieder zu seinem Platz zurückkehrt (Phase 2). Im Anschluss auf ein darauf folgendes erstes Musikstück (das wir für die Analyse ausklammern, weil die Stühle darin keine erkennbare Rolle spielen) dienen dann zwei der vier Stühle zwei Frauen als Sitzgelegenheiten im Rahmen eines von dem ersten Sprecher (ohne Verweis auf die Stühle) bereits angekündigten «Anspiels». Bei diesem «Anspiel» handelt es sich um ein kurzes Spiel, das in die zentrale Thematik des Gottesdienstes einführt («Wir kommen alle in den Himmel. Bleibt die Hölle leer?»). Die beiden Frauen spielen zwei Anwärtinnen, die darauf warten, namentlich für den Einlass in den Himmel aufgerufen zu werden (Phase 3). Darauf folgt ein weiteres Musikstück (das wir aus den schon genannten Gründen ebenfalls für die Analyse ausser Acht lassen). Der Sänger der Musikgruppe agiert sodann als Sprecher und moderiert den Übergang zum folgenden Beitrag des Pfarrers, der ein Referat über «Himmel und Hölle» halten wird. Während dieser Moderation werden die vier Stühle eilig vom Altar weggeräumt und in die Sakristei gebracht, deren Tür sich an der Stirnseite des getäfelten Altarraumabschlusses befindet (Phase 4). Als der Sänger der Musikgruppe zum Ende seiner Moderation den Pfarrer namentlich aufruft, damit dieser sein Referat halten kann, ist von den Stühlen bereits nichts mehr zu sehen, und auch die Tür der Sakristei ist wieder geschlossen. Damit ist auch die von uns rekonstruierbare und von allen Beteiligten verfolgbare Geschichte der vier Stühle beendet.

Die vier Phasen geben uns das Pensum vor, das wir im Folgenden chronologisch abarbeiten wollen, weil sich in der Geschichte der vier Stühle im Kirchenraum Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum auf eine aufschlussreiche Weise verschränken. Dabei stellt die Analyse von Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum jeweils unterschiedliche methodische Anforderungen. Die von uns gewählte Darstellung ist der Versuch, diesen Anforderungen gerecht zu werden. Wir trennen die weitgehend auf isolierten («diskontinuierlichen») Standbildern als Dokument beruhende Interaktionsarchitektur- und Sozialtopografieanalyse systematisch von der auf der Video- und Audioaufzeichnung, auf Standbildfolgen und Transkription als Dokumenten beruhenden Interaktionsraumanalyse. Nur so lässt sich der jeweilige Eigenwert der Analysen und der mit ihnen verbundenen Dokumente auch zur Geltung bringen.

Wir starten damit, die interaktionsarchitektonischen Potenziale und die sozialtopografischen Implikationen der vier Stühle als Teil des speziell für den dokumentierten Gottesdienst hergerichteten kirchenräumlichen Vorne detailliert zu beschreiben (s. u. 2). Getreu der Programmatik der Interaktionsarchitektonik sehen wir dabei bewusst davon ab, wie diese Stühle dann im interaktiven gottesdienstlichen Vollzug ›tatsächlich‹ genutzt werden und so im Einklang mit den anderen, insbesondere auch sprachlichen Erscheinungsformen der Interaktion zum Teil des Interaktionsraums werden. Zeitlich beziehen wir uns mit dieser ersten Analyse auf die Phase 1, die nach hinten durch den Auftakt zum ersten Musikstück (vor den ersten Worten des ersten Sprechers) abgegrenzt wird. Auf den Interaktionsprozess während dieser ersten Phase gehen wir nicht näher ein, weil es sich um eine Übergangsphase handelt, in der Status und Funktion der vier Stühle konstant bleiben, so dass diese mit der Standbildanalyse voll umfänglich erfasst werden können.

In Phase 2 ändert sich das Bild, insofern einer der Stühle erstmalig be- und genutzt wird (s. o.). Wir erarbeiten uns diesen Übergang von Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie zunächst anhand einer Standbildanalyse und gehen dann über zur Analyse des Interaktionsprozesses, um zu rekonstruieren, welche Rolle die Stühle bei der Herstellung des Interaktionsraumes spielen. Wir werden dazu den Interaktionsprozess sowohl durch Standbildfolgen als auch durch eine Transkription des während der Stuhlnutzung Gesprochen-Gehörten verfügbar machen (s. u. 3).

Eine nächste markante Etappe der Stuhlgeschichte, die in gewisser Hinsicht den Höhe- und Fluchtpunkt der Stuhlnutzung ausmacht, ist dann mit dem »Anspiel« erreicht. Diese Phase 3 werden wir wieder zweischrittig analysieren: zunächst im Hinblick auf die veränderte Sozialtopografie der nun erstmalig besetzten Stühle und dann im Hinblick auf den während des Spiels multimodal hergestellten Interaktionsraum, für den sich die vier Stühle schliesslich als konstitutiv erweisen (s. u. 4).

Den Abschluss markiert dann das Wegräumen der Stühle, deren interaktionsarchitektonische, sozialtopografische und interaktionsräumliche Relevanz auf diese Weise und im wahrsten Sinne des Wortes zum Verschwinden gebracht wird. Auch diese Phase 4 werden wir sowohl im Hinblick auf Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie als auch im Hinblick auf die Überlagerung des Wegräumens durch die Übergangsmoderation analysieren, für die die Stühle dann schon nicht mehr relevant sind (s. u. 5).

## 2 Vor dem Altar vier Stühle: Die auferlegte Relevanz interaktionsarchitektonischer Implikationen

Wir eröffnen den analytischen Teil mit der Rekonstruktion der interaktionsarchitektonischen Relevanz des uns interessierenden Raums auf der Grundlage eines Standbildes

(Abb. 1). Dieses zeigt den Altarraum und die ersten Sitzbänke und Stuhlreihen einer Kirche von der Perspektive der Kamera aus, die auf der Empore platziert ist. Die Aufnahme ist zudem charakterisiert durch eine mittlere Zoomeinstellung, die z. B. den Bereich der Kirchenbänke nach mehreren Seiten «abschneidet»:



Die Auswahl genau dieses Standbildes hat damit zu tun, dass wir uns nicht für den Kirchenraum in seiner architektonischen Qualität und Komplexität als Bauwerk interessieren (die man z. B. auch mit anderen Dokumenten wie z. B. Grundrissen aufzuschlüsseln hätte), sondern schon bei der Dokumentation in heuristischem Zugriff und Vorgriff auf seine interaktionsarchitektonischen Implikationen. Es ist also kein Zufall, dass die Kameraperspektive und Einstellung mit dem vorliegenden Standbild der interaktionsarchitektonisch etablierten Orientierung auf ein «Vorne» des Kirchenraumes folgt. Es wird sich noch zeigen, dass wir diese heuristisch vorverstandene interaktionsarchitektonische Implikation des Raumes anhand des Standbildes selbst werden rekonstruieren können. Wichtig für die Wahl des Standbildes ist zudem, dass wir für die interaktionsarchitekturorientierte Analyse die im Dokument mehr oder weniger vollständig sichtbaren Anwesenden «ignorieren» und uns ausschliesslich auf die Architektur und ihre Implikationen (z. B. für das Vorne der Interaktion) konzentrieren. In dieser Hinsicht würde eine Weitwinkeleinstellung, in der wesentlich mehr Kirchenbänke und bereits Anwesende sichtbar wären, nicht weiterhelfen, im Gegenteil. Die Annahme, dass der Kirchenraum ein Vorne hat, werden wir also nicht, wie in der Interaktionsraumanalyse üblich, mit dem koordinierten Verhalten der Teilnehmenden belegen, die Platz genommen haben und offenkundig (in unterschiedlicher Ausprägung im vorliegenden Bild)



gemeinsam auf ein ›Vorne‹ fokussiert sind, sondern alleine von den architektonischen Erscheinungsformen her (also z. B. den gleichförmig ausgerichteten Sitzbankreihen). In ähnlicher Weise wollen wir herausarbeiten, dass die vier Stühle eine thematisch auferlegte Relevanz haben – sowohl für uns als Analysierende als auch für die Interaktionsteilnehmenden.

Wir werden dazu in einem ersten Schritt den auf dem Standbild sichtbaren Unterschied zwischen gebautem und gestaltetem Kirchenraum verdeutlichen (2.1) und anschließend die vier Stühle als Teil des gestalteten Raumes näher in Augenschein nehmen (2.2).

## 2.1 Gebauter und gestalteter Kirchenraum

Zunächst lässt uns das Bild offenkundig das Vorne eines Kirchenraumes wiedererkennen. Indikatoren für das Vorliegen eines Kirchenraumes sind:

- die Bankreihen, die einen Mittelgang frei lassen, und dem Raum eine starke Ausrichtung verleihen (›vorne‹),
- die erschliessbare Höhe und Größe des Raumes, die diesen als *Halle* erkennbar macht, mit Längsseiten und Schmalseiten,<sup>5</sup>
- die erhöhte und durch Stufen abgegrenzte Fläche vor den Bankreihen, mit der der Raum zu einer seiner Schmalseiten hin abschließt und die weitgehend frei von fest installiertem Mobiliar ist (s. u.), abgesehen von einem mit einem Tuch bedeckten und aufwendig dekorierten tischartigen Block mit Platte und Unterbau, den wir u. a. aufgrund seiner mittigen Platzierung und seiner Dekoration (aufgeschlagenes Buch) als «Altar» wiedererkennen.
- Ein eigens ausgestalteter Platz für die Predigt (Pult, Kanzel, ...), wie er auf den Abbildungen aufgrund der Abdeckung durch eine Projektionsfläche nur ausschnitthaft zu erkennen ist.

Auch wenn wir nicht schon wissen, was ein «Altar» ist, dass die fragliche Freifläche als «Altarraum» definiert ist und dass es sich bei dem fraglichen Buch um die «Bibel» handelt, können wir doch nicht umhin zu sehen, dass wir einen gebauten und gestalteten Raum vor uns haben, der über seine Interaktionsarchitektur hinaus sozialtopografisch hoch aufgeladen ist. Die Wahrnehmung des Raumes wird entsprechend zu einem Wiedererkennen. Ein Ausdruck dieser sozialtopografischen ›Ladung‹ ist die Fachsprachlichkeit, die wir – als mehr oder weniger mit einem Raum wie diesem vertraute Mitglieder der Gesellschaft – wie selbstverständlich in Anspruch nehmen, wenn wir ansetzen zu einer ersten Raumbeschreibung. Auch die Künstlichkeit, die es hat, wenn wir versuchen,

5 Der Hallencharakter des Kirchenraumes tritt als Klangraum auch hörbar in Erscheinung (s. u. 2.2.3).

bei der Beschreibung auf die mehr oder weniger fachsprachliche Lexik und Semantik zu verzichten, legt davon beredtes Zeugnis ab. Festzuhalten bleibt: Die Interaktionsarchitektur des Raumes, den wir hier vor uns haben, ist offenbar stark überlagert und ganz prägniert von Sozialtopografie. Entsprechend stark sind die vertrautheits- und wissensabhängigen Benutzbarkeitshinweise, die eine Expertise eigener Art provozieren: etwa kirchenraumarchitektonischer Art mit Bezug auf Grundformen des Kirchenbaus (Basilika, Saal- oder Hallenkirche); oder religionswissenschaftlicher und theologischer Art mit Bezug auf die sozial-rituelle Symbolik der Plätze und Gestaltungselemente z. B. innerhalb des Altarraums (Altar, Ambo, Sedilien, ...). An dieser Stelle reicht uns der Hinweis, dass wir wie von selbst in der Standbildanalyse auf eine Aufladung mit sozialtopografischem Wissen stoßen. Analytisch weiterführend wäre an dieser Stelle der im Einzelnen zu führende Nachweis, wie genau die interaktionsarchitektonischen Implikationen für die Situierung durch sozialtopografisch aufgeladene Benutzbarkeitshinweise modifiziert werden (also z. B. die Einschränkung der interaktionsarchitektonisch evidenten Begehbarkeit der freien Fläche durch ihre sozialtopografische Definition als «Altarraum»). Wir wollen diese Analyse hier nicht vornehmen, weil uns die ausgewählten Abbildungen noch etwas Anderes zeigen.

Die analysierte Abbildung führt uns fallspezifisch einen Typ von Unterscheidungen vor Augen, der mit der Differenzierung von gebautem, gestaltetem und ausgestattetem Raum zu tun hat und sich in unterschiedlichen Graden der Manipulierbarkeit von Architektur bemerkbar macht: Offenkundig kontrastieren diesbezüglich die im Vordergrund sichtbaren Bankreihen, die fest montiert sind, mit den an verschiedenen Stellen (vor den Bankreihen, vor dem Altar) auf- und hingestellten Stühlen, die mobil sind. Ebenso kontrastieren in dieser Hinsicht der Altar und die Stehtische. Wenn man einmal dieser Perspektive folgt, drängt sich sofort die «Überlagerung» des gebauten und gestalteten Raumes mit Ausstattungselementen unterschiedlichster Art auf, die die Interaktionsarchitektur des gebauten Raumes auf vielschichtige Weise modifizieren. Besonders markant und salient sind in dieser Hinsicht etwa

- die mobile Leinwand, die als Projektionsfläche des Beamers aus der rückwärtigen vertäfelten Wand eine hörsaalähnliche «Stirnwand» macht,
- der links neben dem Altar aufgestellte Steh- bzw. Bistrotisch mit Mikrofonständer und eben
- die vier Stühle, die vor dem Altar aufgestellt worden sind.

Offenkundig haben wir es an dieser Stelle damit zu tun, dass die sozialtopografisch vertrautheitsabhängigen Benutzbarkeitshinweise des Kirchenraumes, die wir einführend illustriert haben, mit diesen Ausstattungen ihrerseits eine Überlagerung und Modifikation erfahren. Es ist jedenfalls unübersehbar, dass insbesondere die Möblierung der

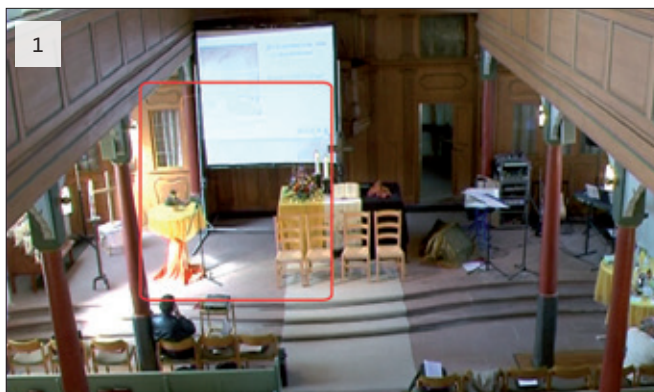
Freifläche ihre rituelle Funktionalität als «Altarraum» tangiert, um nicht zu sagen: schon außer Kraft setzt.

Zur Vertiefung dieser Beobachtung wollen wir unseren Blick von links nach rechts durch das Bild bewegen und die schon angesprochenen Ensembles der Ausstattung des Raumes unter die Lupe nehmen.

### 2.1.1 Bistrotisch und Mikrofonständer

Im Altarraum steht ein mit gelben und orangefarbenen Tüchern abgedeckter und mit Blumenschmuck und Schmucksteinen versehener Stehtisch, der trotz seiner Abdeckung als eine Art «Bistrotisch» (gewerblich auch «Steh-» oder «Bartisch» genannt) zu erkennen ist (Abb. 1 und 1a).

Die Tücher des Tisches sind so drapiert, dass die Füße des Bistrotisches nicht zu sehen sind. Der



Tischschmuck macht die Oberfläche für das Abstellen von Gegenständen nur bedingt geeignet, zumal der Blumenschmuck genau in der Mitte steht. Die Dekoration des Tisches ist vergleichsweise aufwendig und kontrastiert mit dem Profanen und Okkasionellen eines primär in der Gastronomie gewerblich genutzten und mobilen (bei Bedarf und von Fall zu Fall hinstellbaren) Stehtisches. Man könnte auch sagen: Die aufwendige Dekoration mit Tüchern und Blumen liest sich wie ein Versuch, die Primärnutzung des Tisches, wie sie in der Lexik und ihren Konnotationen zum Ausdruck kommt, zu verschleiern. Wir werden noch sehen, dass das sozialtopografisch nicht ohne Implikationen ist, gerät der Stehtisch auf diese Weise doch unweigerlich in die Nähe des ebenfalls aufwendig dekorierten Altares: Stehtisch und Altar geraten auf diese Weise noch stärker in eine Art struktureller *Opposition* (sie sind bedeutungsunterscheidend für das, was vor Ort vor sich gehen kann).

Die Charakterisierung als «Stehtisch» verweist schon auf die mit der Nutzung des Tisches präferierte Präsenzform: Aufgrund seiner Höhe soll (und kann er nur) bestanden und nicht etwa besetzt werden. Zugleich erlaubt die runde Tischfläche eine kreis-

förmige Anordnung der den Tisch ‹Bestehenden›, also eine Interaktionskonstellation im Sinne eines ‹eye-to-eye ecological huddle› (vgl. Goffman 1961, S. 17f.) einer Stehgruppe (alternativ zu einer ‹Sitzgruppe› sensu Linke 2012). Die eingeschlossene Tischfläche bietet sich dann prinzipiell zur Ablage an (wie immer im vorliegenden Fall auch eingeschränkt), was bei Präferenz für Formen konsumierender Geselligkeit (sprechen und essen und trinken) dann hoch funktional ist (‹Bistrotisch›). Man sieht schon an diesen wenigen Bemerkungen, dass und wie die Sozialtopografie des Steh- und Bistrotisches nicht nur formal (über die Dekoration), sondern auch semantisch mit der des Altars konfligiert.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Tisches, rechts von ihm, steht ein Mikrofonständer mit angebrachtem Mikrofon. Auch wenn der runde Tisch keine ‹Seite›, keine Ecken und Kanten hat, wirkt die Nähe des aufgestellten Mikrofonständers zwangsläufig als Hinweis, Stehtisch und Mikrofonständer als Ensemble zu verstehen, dass kombiniert genutzt werden soll. Es ist in diesem Sinne ein Hinweis auf eine präferierte Position, von der aus der Tisch bestanden und benutzt werden soll: von der Seite des Mikrofons aus. Die Nähe der beiden Gegenstände ‹Tisch› und ‹Mikrofonständer› weisen sie als zusammengehörig, als interaktionsarchitektonisches Ensemble aus und als Angebot für die interaktive Bearbeitung des Problems, etwas für alle im Raum Anwesenden gut Hörbares zu sagen und dabei nicht ‹frei› und ungeschützt im Raum zu stehen, sondern den Tisch als Verankerungspunkt nutzen zu können.

Der Aspekt der ‹Hörbarkeit›, der hier interaktionsarchitektonisch offeriert bzw. abgesichert wird, lässt sich im Sinne der Adressierung derer, zu denen etwas gesagt werden soll, qualifizieren: Es ist so wichtig, dass es technisch verstärkt werden muss und damit für alle im Raum Anwesenden hörbar werden kann. Das Mikrofon lesen wir also unzweifelhaft als technische Lösung für ein Hörbarkeitsproblem, das sich aufgrund der relativen Größe und der Distanzen zwischen den Anwesenden in einem Raum dieser Art (Saal, Halle, ...) stellt. Dass der Mikrofonständer rechts und nicht links vom Bistrotisch steht, bearbeitet wiederum den Aspekt der ‹Sichtbarkeit›: Die Person, die den interaktionsarchitektonischen Hinweisen des Ensembles folgt, ist von dort aus für die Besucher besser sichtbar. Gleichzeitig ist der für die Sichtbarkeit eines Sprechers, der sich an alle Versammelten wendet, optimale Platz zwischen Altar und der ersten Stufe (das visuelle Zentrum des Altarraums) durch vier Stühle in seiner Betret- und vor allem in seiner Bestehbarkeit massiv eingeschränkt.

Aus dem Gesagten erhalten wir bereits einen Hinweis auf den präferierten Handlungszusammenhang bzw. den Aktivitätstyp, der mittels des Ensembles hier fallspezifisch erwartbar gemacht worden ist: Der Tisch ist in seiner Funktionalität als ‹Bistrotisch› (s. o.) durch die angebotene Mikrofonnutzung deutlich überlagert. Fast hat es den Anschein, als ob er im vorliegenden Ensemble im Sinne eines Rednerpultes in Anspruch genommen werden soll. Ein Mikrofon wäre für das ‹eye-to-eye ecological huddle› der um den Tisch Stehenden höchst dysfunktional und befremdlich-störend. Der auffällig



dekorierte Stehtisch dient also dazu, die Person(en), die dort am Mikrofon steht (stehen), in den Besucherraum blickt (blicken) und das Mikrofon zur Verstärkung und besseren Hörbarkeit dessen, was er (sie) ins Mikrofon hinein sagen wird (werden), zu «verankern». Der Tisch lässt für eine solche präferierte Nutzung auch den nötigen Platz, um etwa ein Skript oder etwas Ähnliches abzulegen.

### 2.1.2 Beamer und Projektionsfläche

Bewegt man sich weiter nach rechts in das Bild hinein, entdeckt man als Nächstes einen Beamer, der links vor der ersten Stuhlreihe zwischen Besucherbereich und erster Altarstufe auf einer beweglichen Vorrichtung platziert ist (Abb. 1 und 1b).

Orientiert man sich an dem gespiegelten Bereich auf der rechten Seite, wird deutlich, dass durch den Beamer in diesem Bereich die Begehrbarkeit stark eingeschränkt ist.



Der Beamer ist «in Funktion»: Auf der mobilen, also hingestellten, Projektionsfläche im hinteren linken Altarraum ist eine Projektion zu sehen, wenn man auch den Text im vorliegenden Standbild nur schwer lesen kann – eine Folge der o. skizzierten Kameraeinstellung. Mit Schrift kommt hier eine technisch aufwendig erzeugte Visualisierung eines Textes ins Spiel, dessen Lesbarkeitshinweise zwangsläufig in ein Verhältnis mit den interaktionsarchitektonischen Benutzbarkeitshinweisen treten: Einerseits muss dabei das Lesen des Textes vor dem Hintergrund der situativen Wahrnehmbarkeit der Schrift auf einer Projektionsfläche in einem Altarraum gesehen werden (wahrnehmbare Lesbarkeitshinweise, die sich noch vor der Lektüre der Schrift ergeben). Andererseits muss umgekehrt auch das Benutzen des Raumes (im wahrsten Sinne des Wortes) vor dem Hintergrund der Projektion eines Textes gesehen werden, der – im Gegensatz zum aufliegenden Buch auf dem Altar – für alle sichtbar gemacht ist. Man sieht hier – auch

wenn man den Text nicht liest –, dass und wie das Buch auf dem Altar und der Text auf der Projektion in eine weiter aufzuschlüsselnde Beziehung treten (Opposition oder Kontrast?). Wir wollen darauf an dieser Stelle nicht weiter eingehen, weil wir damit bereits unweigerlich in die Sozialtopografie der Szene einsteigen würden.

Bei der Projektionsfläche handelt es sich, wie bereits kurz notiert, ebenfalls um ein mobiles Element, das speziell für die Zwecke der aktuellen Situation dort platziert worden ist. Die Projektionsfläche ist der obere Teil einer Rahmenkonstruktion, welche am Boden auf zwei nach vorne und hinten auslaufenden, rechtwinklig angebrachten «Fußelementen» steht, die nicht breiter sind als der übrige Rahmen. Der linke Teil der Projektionskonstruktion schließt unmittelbar an der ersten Säule des hinteren Altarraums ab, wohingegen der rechte Teil bis etwa zur Mitte des Altars reicht. Das Teil unterhalb der Projektionsfläche ist offen und stellt somit eine durchsichtige Fläche dar. Wir verstehen mit, dass sie im fokalen Abseits liegt und nicht für Beobachtung vorgesehen ist. Aufschlussreich(er) ist, dass durch die Größe und Höhe der Projektionsfläche ein Großteil der Stirnseite des Altarraums abgedeckt und damit der Sicht- und Benutzbarkeit entzogen wird. Das gilt insbesondere für die Predigtkanzel, die man noch ein kleines Stück rechts hinter der Projektionsfläche heraus schauen sieht. Interaktionsarchitektonisch vollzieht sich auf diese Weise eine Verschiebung von Betret- und Benutzbarkeit einer herausgehobenen Redeposition zugunsten der Sichtbarkeit einer mobilen Präsentation. Wenn wir eben rekonstruiert haben, wie mit dem Aufstellen und aufeinander bezogenem Platzieren von Stehtisch und Mikrofon mit Ständer eine Redeposition für einen Sprecher geschaffen wird, der sich an alle wendet, sehen wir nun, wie durch die Projektionsapparatur umgekehrt eine nicht mobile, sondern im Raum gestaltete und fest mit dem Raum verbundene Redeposition (Holz!) unbrauchbar gemacht wird. Der ausgestattete scheint den gebauten und gestalteten Raum partiell zu verdrängen und damit auch und gerade sozialtopografisch umzufunktionalisieren. Sollen wir z. B. verstehen, dass es in einem so gestalteten Altarraum keine Predigt geben wird?

Fragt man nach dem interaktiven Problem, für das Beamer und Projektionsapparatur als weiteres interaktionsarchitektonisches Ensemble eine Hilfestellung geben, dann ist das – in seiner allgemeinsten Formulierung – die Gewährleistung der Sichtbarkeit von Text und/oder Bild, die von allen Versammelten, also auch noch von weiter hinten, ohne Probleme gelesen und gesehen werden sollen. Es wird also, ähnlich wie mit dem Mikrofon, ein Problem der Übertragbarkeit (hier im Sinne der Sichtbarkeit) unter den Bedingungen eines Raumes mit großen Distanzen zwischen den Anwesenden gelöst. Damit ist eine starke Relevanzmarkierung des Projizierten verbunden.

### 2.1.3 Vier Korbstühle vor dem Altar

Beim Weiterwandern nach rechts in die Bildmitte fallen vier Korbstühle auf, die mit ihrer Sitzfläche in den Besucherraum weisen und unmittelbar vor dem Altar platziert sind (Abb. 1 und 1c).

Der Altar ist reich geschmückt und mit drei Tüchern, die jeweils etwa ein Drittel abdecken, behangen. Altar und Stühle bieten sich dem Betrachter aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe und ihrer of-



fensichtlichen Abstimmung aufeinander (die Reihe der Stühle schließt recht genau mit der Längsseite des Altars ab) auf den ersten Blick als Ensemble an (wie etwa Bistrotisch und Mikrofonständer). Irritierend ist, dass der Altar, wenn die Stühle ihrer Ausrichtung gemäß besetzt werden, für die, die sitzen, weder sichtbar noch manipulierbar ist. Umgekehrt machen die Stühle, weil sie direkt an der den Bankreihen zugewandten Seite des Altars anschließen, die Begehrbarkeit und Benutzbarkeit des Altars von dieser Seite unmöglich. Fast scheint es deshalb so, als verhielte es sich in diesem Fall ähnlich wie mit der Projektionsfläche und der Kanzel (strukturelle Homologie): Die vier Stühle stellen den Altar, das sakrale Zentrum des Kirchenraumes, gewissermaßen zu und behindern seine usuelle Nutzbarkeit. Die mit einigem Aufwand an Gestaltung und Dekoration gestaltete Platte des Altars bleibt allerdings sichtbar. Aber Sichtbarkeit gerät, was den Altar betrifft, in Konflikt mit Manipulierbarkeit. Auch hier zeichnet sich der von uns schon wiederholt notierte Gegensatz von gebautem Raum (Altar aus Stein, so gut wie unbeweglich) und ausgestattetem Raum (leichte Korbstühle, hingestellt und wegstellbar) ab, mit dem jeweils unterschiedliche interaktionsarchitektonische und sozialtopografische Nutzbarkeiten einhergehen (s. u.).

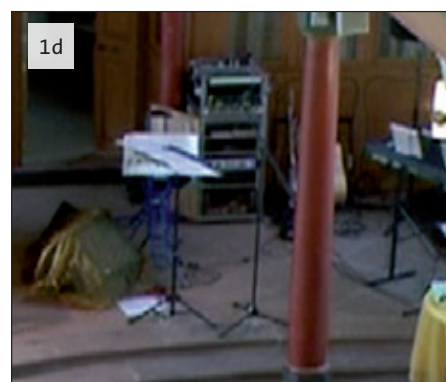
Die Stühle selbst sind implikativ für die Basiskonzepte «Sichtbarkeit», «Erreichbarkeit», «Verweilbarkeit» und «Berührbarkeit», worauf wir in der Analyse noch genauer eingehen werden. Sie gewinnen durch ihre altarassoziierte, mittige Position zusätzlich an Bedeutung. Gleichzeitig ist es nicht leicht, sich darüber klar zu werden, für welches

interaktive Problem sie eine Lösung anbieten (können/sollen). Aus naheliegenden Gründen kann man sich nicht ohne eine Reihe höchst voraussetzungsreicher Zusatzbedingungen vorstellen, dass sie einfach nur die Sitzgelegenheiten im Kirchenraum um vier zusätzliche Möglichkeiten erweitern (so wie das etwa für Klappstühle denkbar ist, wie wir sie vor den Bankreihen z. T. sehen können). Und wer soll dort überhaupt Platz nehmen und in welchen Aktivitätszusammenhang? Die Stühle stellen ganz offensichtlich hinsichtlich ihrer interaktionsarchitektonischen Implikationen mehr Fragen als sie zu beantworten bereit sind. Sie sind in genau diesem Sinne eine interaktionsarchitektonische und sozialtopografische Provokation ersten Ranges! Unser analytischer Fokus auf die vier Stühle erwächst also aus der Spannung zwischen architektonischen Erscheinungsformen und ihrer interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Funktionalität. Etwas zugespitzt formuliert: Was immer uns das Standbild auch noch sagen mag: Die Relevanz der vier Stühle ist auferlegt. Wir werden ihr deshalb schon in dieser ersten Phase noch einmal gesondert Beachtung schenken (s. u. 2.2).

Während man Tisch und Mikrofonständer sowie Beamer und Projektionsfläche unschwer in ihrer Ensemble-Charakteristik erkennen konnte, wird deutlich: Obwohl die Stühle und der Altar vergleichbar nahe beieinander stehen, bilden sie nicht ebenfalls ein Ensemble. Sie bleiben zwei Einzelobjekte, die nicht nur keine gemeinsame Lösung für dasselbe interaktive Problem, sondern für jeweils eigenständige Probleme offerieren und sich auch wechselseitig behindern.

#### 2.1.4 Die Musikecke

Rechts neben dem Altar und den Stühlen kann man am Boden liegend einen abgedeckten Lautsprecher erkennen. In dessen unmittelbarer Nähe stehen zwei Notenständer mit Notenblättern. Daneben erkennt man einen Mikrofonständer, im Hintergrund, in einem kleinen Turm angeordnet, sieht man diverse technische Geräte (Verstärker und Mischpult etc.). Rechts daneben kann man, von einer Säule fast vollständig verdeckt, eine Gitarre im Ständer stehend erkennen. Wiederum rechts davon an der Wand sieht man ein Keyboard, auf dem Noten stehen (Abb. 1 und 1d).



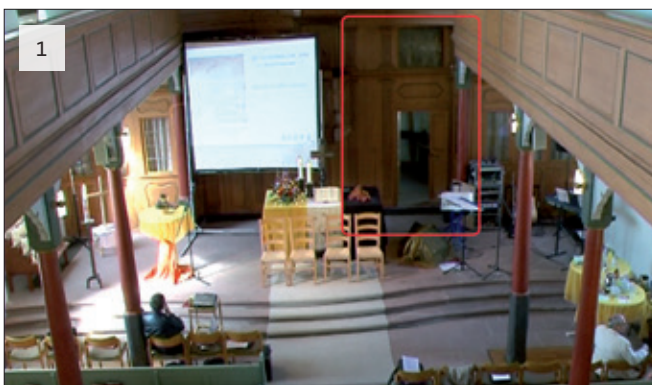


Diese «Musikecke» nimmt fast das ganze rechte Drittel des Altarraumes ein und schränkt diesen Bereich aufgrund der vielen unterschiedlichen Gegenstände hinsichtlich seiner Begehbarkeit merklich ein. Es scheint ganz offensichtlich eher ein Bereich zum temporären Verweilen für diejenigen zu sein, welche die aufgestellten Instrumente nutzen. Die Musikecke macht kein Angebot, die Sakristei durch die offenstehende Tür vom Besucherbereich kommend zu betreten. Zusätzlich erschwert wird dies durch die dreiteiligen Noten- und Gitarrenständer, die die Begehbarkeit weiter einschränken. Obwohl die Musikecke fast ein Drittel des Altarraumes einnimmt, ist ihre Sichtbarkeit durch die Platzierung der Gegenstände und Instrumente an der Wand sowie durch die Beleuchtung deutlich eingeschränkt.

Aus der Beschreibung kann man unschwer erkennen: Auch hier hat man es mit einer mehrteiligen und komplexen Ensemblestruktur zusammengehöriger Einzelobjekte zu tun. Sie bieten im «Zusammenspiel» eine Lösung für ein und dasselbe interaktive Problem: «Gemeinsam Musizieren» (Schütz 1972). Hier spielt die Musik, um die Anwesenden zu unterhalten und/oder beim Singen von Liedern zu unterstützen. Offensichtlich ist auch in diesem Fall wieder der Kontrast von baulicher Gestaltung einerseits und von Ausstattung andererseits.

### 2.1.5 Die Sakristei

Bevor wir den Altarraum als relevanten Bestandteil des «Vorne» verlassen, müssen wir der Vollständigkeit halber unseren Blick noch einmal etwas nach links zurückwenden, damit wir die (bereits erwähnte) offenstehende Tür zur Sakristei bei unserem deskriptiven Gang durch die Interaktionsarchitektur des Altarraumes nicht übersehen (Abb. 1 und 1e).



Die offene Tür zur Sakristei erweitert den Altarraum nach hinten um einen Bereich, für den normalerweise eine deutlich eingeschränkte Sichtbarkeit und im noch stärkeren Sinne eine Einschränkung der Begehbarkeit charakteristisch sind. Im vorliegenden Standbild wird die usuelle Nicht-Einsehbarkeit der Sakristei aufgehoben, und den Anwesenden wird ein Blick in diesen Bereich eröffnet. Die offene Tür ist ein Zeichen dafür, dass etwas noch nicht «abgeschlossen» ist und dass für diesen noch ausstehenden Abschluss die offene Tür funktional ist. Es ist also zu erwarten, dass zu einem späteren Zeitpunkt entweder Dinge aus der Sakristei heraus oder aber Gegenstände dort hineingetragen werden. Und es ist zu erwarten, dass nach Abschluss dieser Aktion auch die Tür zugemacht wird. Es ist schwerlich vorstellbar, dass die Tür während des Gottesdienstes offen bleiben wird.

Im Moment verweist die offene Tür auf einen Bereich der Hinterbühne, über deren Relevanz für die aktuelle Situation – über das gerade versuchte Mass hinaus – nur spekuliert werden kann. Ausgehend von der offenen Tür zur Sakristei kann man sich allerdings fragen, inwieweit wir es bei dem Aspekt der «Verborgenheit» (also des Unsichtbar-Machens von prinzipiell Sichtbaren) nicht ebenfalls mit einem interaktionsarchitektonischen Basiskonzept (mit der anderen Seite der Medaille «Sichtbarkeit») zu tun haben. Die Architektur produziert Verweise darauf, dass es Bereiche gibt, die erkennbar zur Gesamtstruktur gehören, diese jedoch nicht nur hinsichtlich ihrer Benutzbarkeit maximal eingeschränkt sind, sondern die als exklusive Bereiche auch der Sichtbarkeit der nach vorne ausgerichteten Wahrnehmungsstruktur entzogen sind. «Hinterbühne» bringt diese Struktur bereits zum Ausdruck. Wenn also die «Verborgenheit» der Sakristei ein strukturelles Architekturmerkmal ist, dann kann man sehen, dass diese interaktionsarchitektonischen Eigenschaften in der aktuellen Situation durch die punktuelle «Durchsicht-Barkeit» (produziert durch die offene Tür) teilweise aufgehoben sind.

Alle bislang beschriebenen Architekturformen befinden sich im durch drei Stufen erhöhten Altarraum. Eine Ausnahme stellt lediglich der Beamer dar, der jedoch Teil eines Ensembles ist, das auch eine Repräsentanz im Altarraum hat.

### 2.1.6 Die Gastronomie-Ecke: Zwei Bistrotische und ein Beistelltisch

Im rechten Teil im Bereich des Besucherraumes stehen zwei weitere Bistrotische und unmittelbar an der Wand ein merklich niedrigerer Beistelltisch. Auch hierbei handelt es sich fraglos um ein interaktionsarchitektonisches Ensemble. Im Vergleich mit dem Bistrotisch im linken Bereich des Altarraums fällt bei den beiden Bistrotischen im Besucherbereich ihre andersartige Ausschmückung auf. Sie sind zwar ebenfalls mit gelben Tüchern abgedeckt, dies gilt jedoch nur für ihre Nutzfläche, die mit überhängenden Tüchern bedeckt sind. Die sichtbaren Füße der Bistrotische verweisen jedoch darauf, dass sie für eine Nutzung vorgesehen sind, für die es nicht nötig oder nicht funktional ist, auch die Füße «einzukleiden».

Auf diesen Tischen stehen Getränke, Gläser und Thermoskannen sowie Teller und Servietten. Wir sind sozusagen aus der Musikecke unmittelbar in die Gastronomiecke eingetreten bzw. die Altarstufen hinabgestiegen. Die Funktionalität der Tische ist evident: Sie haben ihre Funktion im Dienste der Verköstigung der Anwesenden, bieten also die oben schon notierte Einlösung der Funktionalität als «Bistrotische» im Sinne der Sozialtopografie geselligen Konsums.

Man erfährt aber noch etwas mehr über diese Tische, wenn man sich fragt, was es bedeutet, dass sie genau in diese Anordnung dort in der rechten Seite des Besucherraums an der Wand stehen. Man bekommt dann Informationen darüber, in welcher zeitlichen Relation diese Tische mit den anderen bislang beschriebenen interaktionsräumlichen Gegenständen stehen. Es ist ganz offensichtlich, dass sie – so wie sie jetzt dort stehen – noch nicht gebrauchsfertig sind und noch nicht an ihrem letztlichen Bestimmungsort platziert sind. An die Wand gerückt, können sie beispielsweise nur eingeschränkt bestanden werden. Wären die Tische bereits gebrauchsfertig, würde der niedrigere Tisch nicht hinter den beiden Bistrotischen an der Wand stehen, wo seine Zugänglichkeit extrem eingeschränkt ist. Um problemlos an die auf ihm abgestellten Thermoskannen und anderen Gegenstände zu gelangen, müssen die Bistrotische weggeräumt und an anderer Stelle hingestellt werden. Es ist also aufgrund der momentanen Konstellation der drei Tische im höchsten Maße erwartbar, dass zu einem späteren Zeitpunkt die jetzige Struktur aufgelöst und die drei Tische jeweils alleinstehend (wegen der maximalen Zugänglichkeit von allen Seiten) neu platziert werden. Hinsichtlich einer solchen Projektion scheint es auch hochgradig funktional zu sein, die Füße der Bistrotische nicht ebenfalls abzudecken, da dies beim Transport zu Problemen führen könnte.

Während also eine Person ohne Vorbereitung an das Mikrofon am Bistrotisch im Altar gehen und dieses nutzen kann, können die Tische, so wie sie jetzt angeordnet sind, nicht ohne weitere Vorbereitung im Aktivitätszusammenhang «Verköstigung» genutzt werden.

### 2.1.7 Resümee

Einer der ersten Eindrücke, der sich bei der Analyse der Interaktionsarchitektur des kirchenräumlichen «Vorne» einstellt, besteht in der Auffälligkeit der besonderen Herichtung und Ausgestaltung des Kirchenraumes mit mobilen Architekturformen (ausgestatteter vs. gebauter Raum). In den analysierten Standbildern überlagern sich gewissermaßen zwei Räume, die sich ineinander schieben: einerseits der immer noch sichtbare bzw. «durchscheinende» traditionelle Kirchenraum mit seinem rituellen Vorne des Altarraums, andererseits der speziell für den Vollzug des «Alpha-Gottesdienstes» hergerichtete und ausgestattete Kirchenraum im Sinne einer Bühne für eine Reihe heterogener Aktivitäten.

In den analysierten Dokumenten verschwindet (im engeren Wortsinn) ein Großteil der sakralen Symbolik des Altarraums: Die Kanzel, von der aus das Wort Gottes verkündet wird, ist weitgehend durch die Projektionsfläche des Beamers verdeckt; der Altar, das sakrale Zentrum der Kirche, wird durch vier Korbstühle «zugestellt», die mit ihrer Sitzfläche zum Besucherraum weisen; ein Bistrotisch im linken Bereich des Altarraums mit spezifischer intersituativer Verweisqualität wird durch den Mikrofonständer zum peripheren Zentrum mündlicher Ansprache und konkurriert daher mit dem Altar und der (nicht sichtbaren) Kanzel; die Musikanlage, die Notenständer und der Lautsprecher, der unmittelbar neben dem Altar auf dem Boden steht, sowie die Bistrotische an der rechten Seite im Besucherraum, auf denen Getränke und andere Dinge zum Verzehr drapiert sind, tragen im Zusammenspiel dazu bei, dass der traditionelle Altarraum gewissermaßen «säkularisiert» wird. Auf diese Weise wird unmittelbar anschaulich, was es heisst, wenn im Gottesdienst, wie wir eingangs aus der Selbstdarstellung der Gemeinde zitiert haben, «nicht nur Predigt und Gebet, sondern auch Anspiele und Interviews sowie jede Menge Livemusik» Platz haben sollen. Die Programmatik eines vom institutionellen Normalfall abweichenden Spezialfalles («Alpha-») findet ihren Ausdruck in der Überlagerung zweier interaktionsarchitektonisch und sozialtopografisch konfligierender Räume. Dabei wird das Moment der architektonischen Mittigkeit, das den traditionellen Altarraum charakterisiert (Hausendorf & Schmitt 2010), weitgehend «aufgehoben» und durch dezentral aufgestellte lokal zusammengehörige Ensembles (die Projektionsfläche, die vier Stühle, der Bistrotisch, die Musikanlage, die Verköstigungsecke) ersetzt, die in ihrer thematischen und zeitlichen Beziehung zueinander zunächst unklar sind.

Während die interaktionsarchitektonischen Implikationen der anderen mobilen Ausstattungsgegenstände unmittelbar eingängig sind, sperren sich die vier Korbstühle gegen eine solche *prima facie* Evidenz. Genau das macht sie für unser Erkenntnisinteresse in besonderer Weise interessant. Wir verstehen die vier Stühle in ihrer herausgehobenen, mittigen Position im «Gesamt-Bild» und wegen ihrer eingeschränkten Evidenz hinsichtlich ihrer interaktionsräumlichen Implikationen als Aufforderung, uns speziell mit ihnen weiter zu beschäftigen. Sie sind das zentrale, durch die interaktionsräumliche Gesamtstruktur selbst relevant gemachte und fragwürdig Besondere. In diesem Sinne fordern sie uns auf, zu ihnen zurückzukommen: Für die Interaktionsarchitekturanalyse haben sie eine unabweisbar *aufgelegte* thematische Relevanz, der wir im Folgenden gerecht zu werden versuchen.

## 2.2 Vier Stühle und ihre interaktionsarchitektonischen Implikationen

Bei den fraglichen Stühlen handelt es sich um vier Korbstühle, die – wie man in den beiden nachstehenden Abbildungen (Abb. 2 und 3) genauer sehen kann – im Zentrum des Altarraums unmittelbar vor dem Altar nebeneinander aufgereiht stehen. Sie erstrecken sich über die gesamte Breite des Altars und sind im Hinblick auf den Teppich, der

vom Altar in den Besucherraum führt, symmetrisch angeordnet. Der Standort der Stühle und ihre konkrete Platzierung sind in unterschiedlicher Hinsicht interessant: hinsichtlich ihres räumlichen Verhältnisses zum Altar (2.2.1) und bezogen auf die Ausrichtung ihrer Sitzflächen (2.2.2). Während die Stühle in Phase 1, aus der die Abbildungen stammen, unangetastet bleiben und sich die altarräumliche Sichtbarkeit des Vorne in dieser Phase kaum verändert, verändert sich in der fraglichen Phase sehr wohl das, was von den Anwesenden gehört werden kann, worauf wir kurz eingehen wollen, um die Prozessualität des Geschehens mitzuerfassen (2.2.3).



### 2.2.1 Beziehung Stühle – Altar

Die Stühle sind mit ihren Rückenlehnen so nahe an die Altarvorderseite gerückt, dass zwischen den Stühlen und dem Altar kein begehbarer Bereich existiert. Durch diese altarnahe Platzierung der Stühle wird die Erreichbarkeit des Altars von der Vorderseite aus unmöglich gemacht. Die Stühle in ihrer unverkennbaren alltagsweltlichen Qualität blockieren also den usuellen Zugang zu dem – neben der Kanzel, von der aus die Predigt erfolgt – zentralen und sakralen Ort des Gottesdienstvollzugs durch den Pfarrer. Auch was die Begehbarkeit des Bereiches vor den Stühlen und die Verweilbarkeit in diesem Bereich betrifft, ist beides in Anbetracht der unmittelbaren Nähe der ersten Altarstufe (und der damit verbundenen «Gefahr» des Abstürzens) nicht sehr bequem. Der Bereich zwischen Stühlen und Altarstufe scheint für Begehung oder längeres stehendes Verweilen nicht vorgesehen. So betrachtet tangieren die Stühle den zentralen Altarbereich in markanter Weise (hinsichtlich der Benutzbarkeit des Altars und hinsichtlich der Begehbarkeit des Altarvorbereichs). Fast hat man den Eindruck, die Stühle drängen sich in den für den gewohnten Gottesdienstvollzug zentralen Bereich des Altarraums hinein, und man ist gespannt darauf, wodurch dieses Eindringen gerechtfertigt wird, was also die faktische Funktionalität der Stühle sein wird. Schon aus diesen interaktionsarchitektonischen Implikationen der Stühle ergeben sich zwei unterschiedliche Seh-Arten, die



die Beziehung Stühle-Altar betreffen: eine Seh-Art, die sich primär auf den Aspekt der Einschränkung der Nutzbarkeit des Altars durch die Stühle befasst und stark für eine sequentielle Benutzbarkeit spricht, und eine Seh-Art, die versucht, die Stühle als Aspekt der Um-Definition des Altars zu explizieren.

### Nacheinander

Diese Seh-Art geht davon aus, dass sowohl die Stühle als auch der Altar für die Interaktion genutzt werden (sollen), so dass so etwas wie Vollzug von Gottesdienst zustande kommen kann. Unter dieser Prämisse ist die Beziehung zwischen den Stühlen und dem Altar zentral durch eine Unverträglichkeit bzw. Widersprüchlichkeit geprägt. Stühle und Altar können nicht gleichzeitig, sondern nur sequenziell, d. h. in unterschiedlichen Situationen genutzt werden. Soll der Altar in seiner zentralen religiösen Symbolik als Ort, an dem die Gegenwart Gottes sichtbar wird, in seiner usuellen Begehbarkeit von vorne genutzt werden, müssen die Stühle entfernt oder zur Seite geschafft werden. Was die Sequenzialität der Einzelnutzung von Stühlen und Altar betrifft, ist im Falle, dass der Gottesdienst noch nicht begonnen hat, zu erwarten, dass zunächst die Stühle und dann erst der Altar genutzt werden sollen. Ist der Gottesdienst hingegen bereits zu Ende, ist klar, dass zunächst der Altar und dann erst die Stühle genutzt worden sind. Diese Schlussfolgerung ist zwingend aufgrund der räumlichen Struktur zu ziehen, die in den beiden Standbildern dokumentiert ist.

### Miteinander

Für diese Seh-Art ist die Annahme zentral, dass der Altar – entgegen seiner zentralen Funktion im Gottesdienst – in der dokumentierten Situation nicht genutzt und durch die Stühle geradezu in seiner Funktionalität außer Kraft gesetzt werden soll. Es ist fraglich, ob unter diesen Bedingungen (ohne Altar) noch Gottesdienst möglich sein kann. Die Stühle blockieren also nicht (nur) den usuellen Zugang zum Altar, sondern definieren diesen um als Raumrelikt und notwendiges Übel. Er ist ein in seiner Ursprungsfunktion notgedrungen weiterhin sichtbarer, für die kommende Interaktion jedoch nicht relevanter Aspekt des Kirchenraums. Gegen eine solche Seh-Art spricht sofort die Herrichtung des Altars selbst in den Formen seiner Dekoration (s. o.): Die brennenden Kerzen, der Blumenschmuck, das mittig platzierte Kreuz sowie das ebenfalls mittig aufgeschlagene Buch, das dort – wie sonst auch – zum Lesen bereitliegt, führen dazu, dass die Ursprungsfunktionalität und die zentrale religiöse Symbolik des Altars auch in der dokumentierten Situation sichtbar sind und sichtbar bleiben. Die Evidenz der altarkonformen Dekoration wird sofort klar, wenn man sich vorstellt, wie effektiv der Altar durch eine Dekoration im Sinne der Verhüllung und des Verbergens hätte «unsichtbar» gemacht werden können.

Wir können also konstatieren, dass alles, was im Raum passiert, sich auf ein Spannungsverhältnis einlassen muss: eine Spannung zwischen der architektonisch im Raum sedimentierten Sozialtopografie eines Kirchenraumes für den Vollzug von Gottesdienst und seiner Überlagerung durch Ausstattungsmerkmale, die mit dieser Sozialtopografie einerseits nicht vertretbar sind, sondern andere Nutzbarkeiten und Nutzbarkeitsszenarios ins Spiel bringen, und andererseits die sozialtopografische Nutzbarkeit des gebauten Raums sogar empfindlich tangieren. Genau das ist es, was die vier Stühle auf den Abb. 2 und 3 so salient hervortreten lässt. Es ist eine für die folgenden Analysen bereits jetzt sehr spannende Frage, wie die sozialtopografischen Orientierungen derjenigen, welche die Stühle benutzen oder sich (ohne Stuhlnutzung) im Bereich der Stühle positionieren, das erläuterte Spannungsverhältnis jeweils interpretieren.

### 2.2.2 Etablierung gegenläufiger Sichtbarkeit

Aufgrund ihrer Platzierung mit den Rückenlehnen zum Altar hin etablieren die Stühle im Kontrast mit den für die Besitzbarkeit des Kirchenraumes dominanten Bankreihen mit ihren Implikationen der «Zwangsorientierung» zum Altarraum eine Struktur gegenläufiger Sichtbarkeit. Wenn die Stühle und die Bankreihen (mit den Stühlen davor) besetzt sind, blicken maximal vier Personen einer großen Menge Vieler entgegen. Durch die Platzierung der Stühle wird also die sozialtopografisch vorgesehene Begeh- und Benutzbarkeit des Altars empfindlich eingeschränkt. Und auch die für die Interaktionsarchitektur dominante Perspektive (Blickrichtung zum Altar) wird durch die Stühle auf markante Weise gebrochen. Sozialtopografisch kann man wissen, dass es im Altarraum durchaus Positionen und ausgestaltete Plätze gibt, von denen aus die Blickrichtung zum Altar zugunsten der Blickrichtung zu den Bankreihen umgekehrt wird (z. B. die Predigtkanzel oder das Lesepult [«Ambo»]). Aber das sind sozialtopografisch integrierte Positionen, die den Altar selbst gerade nicht interaktionsarchitektonisch tangieren.

Während die Struktur gegenläufiger Sichtbarkeit für die Wahrnehmungs-Wahrnehmung des als Fokuspersion agierenden Pfarrers und den Gottesdienstbesuchern – zumindest situativ – also den Normalfall darstellt, ist die hier dokumentierte Struktur eher ungewöhnlich. Dies umso mehr, als (siehe die obigen Seh-Arten) beim Verweilen der Stühle im Raum keine gewöhnliche Fokuspersion in diesem Bereich zu agieren scheint.<sup>6</sup>

Es drängt sich also – neben der bereits im Raum stehenden Frage nach dem sequenziellen Zusammenhang zwischen der Nutzung der Stühle und der des Altars – nun unweigerlich die nach möglichen Nutzern der vier Stühle und nach der Nutzungscharakteristik auf. Für letzteren Aspekt gilt wohl eher eine zeitlich begrenzte Nutzung. Man kann sich schwerlich vorstellen, dass dort für die gesamte Dauer des Gottesdienstes vier oder weniger Teilnehmer/innen in der erhöhten und dadurch herausgehobenen Position

6 Selbst für eine «Podiumsdiskussion» wäre die gereimte Anordnung der Stühle eher merkwürdig (s. u.).

des Altarraums auf den Stühlen Platz nehmen. Dies wird auch durch andere Aspekte des situativen räumlichen Arrangements nahegelegt: Geht man davon aus, dass die Projektionsfläche von möglichst allen Anwesenden einsehbar sein soll, wären die Personen, die auf den Stühlen Platz nehmen, diesbezüglich im Nachteil.

Wir wollen uns abschließend noch einmal von der Sozialtopografie des Kirchenraumes einen Moment frei machen, die für die Platzierung der vier Stühle vor dem Altar wie angedeutet von großer Bedeutung ist. Es ist auffällig, dass die Stühle nebeneinander mit gleicher Ausrichtung angeordnet sind, ohne markante Unterschiede zwischen den einzelnen Stühlen. Allenfalls zeigt sich zwischen den inneren zwei Stühlen ein größerer Abstand, und womöglich ist es der dritte Stuhl von links, der in seiner Platzierung etwas «aus der Reihe tanzt». Aber das sind Details, die nicht so signifikant sind, dass sie den Eindruck der Reihung wirksam stören. Eher vermitteln sie eine moderate Nachlässigkeit des Hinstellens (wie auch die Korbstühle selbst von ihrer Materialität und ihrem Design her unscheinbar sind). Interaktionsarchitektonisch erwartbar gemacht wird also eine Side-by-Side-Anordnung einer kleinen Gruppe – side-by-side korrespondiert mit den Bankreihen, vier kontrastiert scharf mit der Anzahl der Bankreihenbesetzer. Side-by-Side löst ein Problem, das damit zu tun hat, dass mehrere Personen auf engem Raum anwesend sein können, ohne dass sie permanent Gefahr laufen, Blickkontakt aufnehmen zu müssen.

Side-by-side ist man besser allein als inmitten einer «Sitzgruppe» (Linke 2012). Sozial verträglich gemacht wird das beispielsweise durch ein Geschehen, dass die Sitzenden als Teil eines Publikums definiert (wie es für die Bankreihenbesetzer gilt). Das auf den vier Stühlen ein Publikum Platz nimmt, ist gleichwohl kaum vorstellbar – ohne dass das Arrangement in ein Krisenexperiment münden würde, wie wir es von speziellen Theateravantgarden her kennen. Interaktionsarchitektonisch naheliegender in der vorliegenden Konstellation wäre deshalb, dass auf den Stühlen Aktanten Platz nehmen, die das Publikum nicht beobachten, sondern für dieses publikumsgerichtet agieren (z. B. im Sinne einer Variante von «Podiumsdiskussion»). Die Anordnung der Stühle in einer Reihe könnte als Lösung des Problems der Publikumsadressierung beim Sprechen mit anderen gesehen werden, als Hilfe bei dem Versuch, eine koordinierte Tätigkeit (wie z. B. ein Gespräch) als kleine Gruppe für das Publikum zu vollziehen. Worin diese koordinierte Tätigkeit genau besteht, die durch die Anordnung der Stühle möglich gemacht werden soll, ist nicht leicht zu beantworten. Aus Gründen, die noch zu explizieren wären, verträgt sich die Anordnung der Stühle beispielsweise nicht gut mit dem Typus einer Podiumsdiskussion unter Experten. Zu nah scheinen die Stühle dafür aneinandergerückt, auch zu wenig aufeinander bezogen, zu unscheinbar wirken dafür die Stühle. Und es fehlt ein Tisch, wie er für Podiumsdiskussionen durchaus nicht untypisch ist.

Wenn wir uns gezielt fragen, welche Interaktionssituation die Anordnung der Stühle in genau der Erscheinungsform, die wir vor uns sehen, ohne weitere Abstriche sinnvoll und geeignet macht, scheint eine Warte- und Übergangssituation nahegelegt. Eine sol-



che Situation reduziert den kollektiven Interaktionsfokus auf gemeinsames Verweilen, das nicht um seiner selbst willen geschieht, sondern durch ein Telos sinnvoll gemacht wird (den Kontakt mit dem Arzt, die Ankunft des Zuges, das Ankommen an einer Haltestelle, ... derjenige, der im Wartezimmer sitzt, aber nicht aufgerufen werden will, wird sozial auffällig). Derartiges Verweilen lebt also davon, vergleichsweise selbstbezogen bei und für sich zu bleiben – genau dieses Problem löst das Nebeneinander von Sitzmöbeln. Es wird nun aber in der vorliegenden Konstellation dadurch stark beeinträchtigt, das genau das *coram publico* (vor versammelter Mannschaft), auf einer Bühne, vorstattengehen soll, auf der jedes noch so selbstbezogene Verweilen sofort in den Sog der Wahrnehmungswahrnehmung gerät.

Wenn es also darum ginge, dass Fokuspersonen irgendwann in das Geschehen eingreifen soll(t)en, wären die Stühle an den Längsseiten der Kirche weit besser platziert. All das zwingt uns in seiner offenkundigen interaktionsarchitektonischen Widersprüchlichkeit beinahe die Annahme einer weitergehenden Implikation auf, die eine ganz andere Sozialtopografie als die des Kirchenraumes aufruft: die Sozialtopografie eines *Bühnenbildes* in einem Theater, in dem ein *Stück* aufgeführt werden soll. Unter diesen Spezialbedingungen ist auch das Zusehen von Wartenden sinnvoll – sie machen aus denen, die auf den vier Stühlen Platz nehmen, nolens volens *Schauspieler* und aus denen, die in den Bankreihen sitzen, ein *Publikum*. Es ist nicht uninteressant zu sehen, dass diese Implikation sofort in Korrespondenz tritt zu den ebenfalls aufgebauten Musikinstrumenten (mit denen sie kompatibel erscheint) und dass sie sofort in Kontrast gerät mit der Projektionsfläche des Beamers. Dass sie mit der Sozialtopografie des Altarraums konfligiert, versteht sich von selbst.

### 2.2.3 Sichtbarkeits- und Hörbarkeitshinweise in Phase 1

Die bisherigen Ausführungen haben zu zeigen versucht, dass die analytische Relevanz der vier Stühle nicht einer spitzfindigen Vororientierung der Analysierenden folgt, sondern einer im Gegenstandsbereich selbst etablierten Relevanz. Diese hat weitgehend mit der Spannung zu tun, die aus der Platzierung der Stühle im fokalen Zentrum des Kirchenraumes und ihren interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Implikationen erwächst. Was immer auch in dem in dieser Gestalt vorgefundenen Raum passieren mag: Es wird sich auf diese Spannung in irgendeiner Weise einstellen müssen und als soziales Geschehen vor dem Hintergrund dieser Spannung ›Sinn machen‹. Wie genau das geschieht, werden wir gleich im Übergang zu den nächsten Phasen der Stuhlgeschichte rekonstruieren. Vorab wollen wir noch darauf aufmerksam machen, dass uns das eingangs ausgewählte Standbild auch im Hinblick auf Implikationen für die Prozessanalyse aufschlussreich erscheint.

Tatsächlich gehört das in Abb. 1 eingefrorene Geschehen zur Phase 1 der Stuhlgeschichte, die dadurch gekennzeichnet ist, dass das soziale Ereignis, um das es geht,

noch nicht rituell eröffnet worden ist (vgl. dazu Hausendorf & Schmitt 2010). Aus dem Standbild erfahren wir, dass dieses Ereignis zentral auf *Hörbarkeit* angewiesen sein wird. Neben den gebauten Sichtbarkeitshinweisen des Vorne und den durch Ausstattung bewirkten Sichtbarkeitshinweisen der Beamerprojektion gibt es auch unübersehbare Hörbarkeitshinweise. Diese werden vor allem durch das Mikrofon-Bistrotisch-Ensemble und – mehr oder weniger unabhängig davon – durch die Musikecke etabliert. Wir sehen aber auch, dass es sich dabei (noch) um Projektionen handelt: Während die Sichtbarkeitshinweise bereits in Kraft sind und die Situation der Vororientierung auf den Gottesdienst durchaus schon prägen (eben in dem beschriebenen Kontrast zwischen gebautem und ausgestattetem Raum), haben die sichtbaren (!) Hörbarkeitshinweise für die andauernde Situation (noch) eine rein projektive Kraft, insofern ersichtlich ist, dass (noch) niemand spricht oder spielt. Man kann daraus nicht schliessen, dass es unter den (bereits) Anwesenden nichts zu hören gibt. Aber man kann nicht schon vom Standbild her (anders als beispielsweise in Abb. 4) sehen, dass für alle gesprochen wird. Sprachliche Erscheinungsformen der Interaktion sind für Phase 1 offenkundig nicht von gleicher Relevanz, wie sie es dann in Phase 2 werden. Das kann man den fraglichen Standbildern selbst entnehmen.

Gleichwohl ist es nicht uninteressant, wenn wir uns kurz vergegenwärtigen, was in der fraglichen Interaktionsphase, aus der die Abb. 2 und 3 stammen, mit Bezug auf Hörbarkeit passiert. Tatsächlich gibt es eine Abfolge sehr unterschiedlicher Klangereignisse, die für die Vororientierung auf die sprachliche Eröffnung hoch funktional sind (vgl. dazu auch Hausendorf & Schmitt 2010):

Die Dokumentation des Gottesdienstes beginnt zu einem Zeitpunkt, an dem außer denjenigen Personen, die sich aktiv an dessen Gestaltung beteiligen (werden), nur ganz vereinzelt Gottesdienstbesucher/innen anwesend sind. Als die beiden Kameras eingeschaltet werden, stehen die vier Stühle bereits vor dem Altar. Die Kamera nimmt also die Stühle, genau wie die (wenigen) schon anwesenden Gottesdienstbesucher/innen, als bereits existierenden Teil des Gesamtarrangements wahr, über dessen Herrichtung bzw. Installation nichts zu erfahren ist.

Die Dokumentation der Kameras setzt zu einem Zeitpunkt ein, als die Musikgruppe einen musikalischen Probelauf mit Gesang und Instrumenteneinsatz macht, um die Lautstärkeeinstellung zu kontrollieren (Soundcheck). Diese Phase hat eine verbale Nachbereitung (Ist es denn zu laut? Kann man das gut hören?) und dauert etwa 1:25 Minuten. Ab diesem Zeitpunkt ist eine dezente Hintergrundmusik zu hören, welche der Sänger und Gitarrist der Gruppe als «Bandkonserve» aktiviert. Diese Hintergrundmusik ist als alleiniger, raumfüllender Klangteppich etwa 8:30 Minuten zu hören (bis 09:50). Zu diesem Zeitpunkt setzen die Glocken ein, wodurch es zu einer akustischen Hintergrundfolie aus Glockengeläut und Hintergrundmusik kommt, wobei die Hintergrundmusik nur noch leise zu hören ist. Dies ist die Phase, aus der die oben präsentierten Standbilder stammen.

Etwa 2:30 Minuten später (nach 12:15 Minuten) stellt der Sänger der Gruppe die Musik leiser, sodass sie nur noch eine ephemere und punktuell hörbare Existenz hat. Diese Phase dauert etwa 7:20 Minuten. Nach 19:35 Min. klingen die Glocken langsam aus, und kurze Zeit später (um 19:44) stellt der Sänger die Musik schliesslich ab. Ab diesem Zeitpunkt sind nur noch die langsam und leise ausklingenden Glocken zu hören. Der letzte Glockenschlag ist 20 Sekunden später (um 20:04) zu vernehmen. In diesen letzten Glockenschlag hinein gehen zwei der Musiker in die Musikecke zu ihren Instrumenten (Schlagzeug, Keyboard), wo der Sänger und Gitarrist, der zuvor die Musik ausgedreht hat, seine Gitarre umhängt und bereits auf sie wartet. Kurze Zeit später spielt die Gruppe als informelle Eröffnung das erste Lied.

Wir haben somit einen hörbaren Übergang

- von einer Testphase der Musikgruppe
- zu einer aus dem Off ertönenden Hintergrundmusik
- über das überlappend einsetzende Läuten der Glocken
- bis zum Spielen des ersten Musikstücks im Anschluss an das Ausklingen des letzten Glockenschlages.

Mit der Hörbarkeit der Glocken wird insbesondere die Höhe des Kirchenraumes als Halle zu einem Bestandteil des akustischen Interaktionsraums der Anwesenden. Dabei handelt es sich (noch) um unfokussierte Interaktion (Hausendorf & Schmitt 2010, S. 63; S. 65 zum Läuten der Glocken), wobei nicht nur die visuelle Wahrnehmbarkeit des Kirchenraumes für die Situierung und Rahmung dieser unfokussierten Interaktion relevant ist, sondern eben auch die auditive Wahrnehmung, die spätestens mit der Hörbarkeit des spezifischen Klangs der Glocken eine auf den Fluchtpunkt des Gottesdienstes bezogene Relevanz bekommt.

### 3 Gottesdiensteröffnung: Vier Stühle neben dem Sprecher

Mit dem allmählichen Ausklingen des Glockenspiels betreten die Musiker nach und nach die Musikecke und besetzen die durch die Instrumente markierten Positionen. Mit dem Ende des Glockenspiels setzt dann das erste Musikstück ein («...jede Menge Live-musik»). Wir überspringen die Analyse dieser Sequenz, weil sich darin mit Bezug auf die vier Stühle und ihre rekonstruierten interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Implikationen nichts ändert. Das Musikstück wirkt in diesem Sinn wie eine Episode im Vollzug der Annäherung an die Gottesdiensteröffnung, innerhalb deren die Relevanz der vier Stühle vor dem Altar gleichsam aufgeschoben wird. Im Rahmen der Eröffnung kommt es dann allerdings zu einer markanten Inanspruchnahme der Stühle

(jedenfalls eines Stuhls), die die Sozialtopografie der vier Stühle nicht unberührt lässt. Aus vier Stühlen vor dem Altar werden vier Stühle neben dem Sprecher.

Wenn es dafür eines Beleges bedürfte, könnte man daran zeigen, dass die Art und Weise der tatsächlichen Wahrnehmung und Ausnutzung interaktionsarchitektonischer Implikationen weitgehend kontingent und letztlich nicht voraussagbar ist – was die vorgängige Analyse dieser interaktionsarchitektonischen Implikationen aber nicht entwertet. Im Gegenteil hilft sie zu sehen, wie sich eine tatsächliche Nutzung vor dem Hintergrund erwartbar gemachter Nutzungen in seiner eigenen Charakteristik profiliert. Wir gehen im Folgenden zunächst anhand eines Standbildes, das die fragliche Nutzung eines Stuhls dokumentiert, auf die sozialtopografischen Implikationen dieser Nutzung ein (3.1). Im zweiten Schritt rekonstruieren wir dann anhand von Standbildfolgen und Transkriptionsausschnitten den Interaktionsprozess während der Eröffnung. Dabei interessiert uns speziell, welche Rolle die Stühle für die Herstellung und Gestaltung des Interaktionsraumes spielen (3.2).

### 3.1 Ein Stuhl zum Anfassen

Das folgende Standbild zeigt eine Nutzung desjenigen Stuhls, der die Stuhlreihe nach links begrenzt (Abb. 4). Funktional für die Nutzung des Stuhls ist jedoch nicht die «Besitzbarkeit» seiner Sitzfläche und die damit verbundene Präsenzform des Sitzens. Der Stuhl wird hier vielmehr hinsichtlich seiner – mobiliar ebenfalls vorhandenen, jedoch nicht vergleichbar erwartbar gemachten – «Be-» oder «Ab-Stützbarkeit» und «Anfassbarkeit» der Rückenlehne funktionalisiert.

Diese Nutzung des Stuhls macht darauf aufmerksam, dass es bei der grundfunktionalen Rekonstruktion von Gegenständen wie Möbeln offensichtlich nicht ausreicht, sich auf ihre Primärfunktionalität zu beschränken. Gleichwohl bleibt der Befund bestehen, dass vier Stühle nebeneinander nicht erwartbar machen, dass sich eine Person an der Rückenlehne eines der äußeren Stühle festhält, da Stühle prototypisch eine sitzende und gerade nicht stehende Präsenzform «ankündigen». Das Stehen neben den Stühlen ist zwar *auch* möglich, aber es ist nicht das, worin die durch dieses Arrangement *aufgelegte* Benutzbarkeitsrelevanz besteht. Das betrifft übrigens nicht nur



das Stehen(bleiben) (s. u.), sondern auch schon das Umfunktionalisieren eines auf Kleingruppeninteraktion hin angelegten Arrangements zugunsten eines bloßen Anfass- und Anlehnmöbels während einer Ansprache, die offenkundig an die in den Bankreihen Sitzenden gerichtet ist. Das interaktionsarchitektonische Potential der vier Stühle bleibt so markant unausgenutzt.

Anders allerdings als beim vorausgehenden musikalischen Intermezzo wird in dieser Phase der Interaktion die Sozialtopografie der Stühle tangiert: Der «Sprecher»<sup>7</sup> nimmt für alle Anwesenden unübersehbar Kontakt zur Stuhlreihe auf, indem er sich nicht nur in der Nähe (am Rand) der Stuhlreihe positioniert, sondern sich auch am nächststehenden Stuhl festhält und damit seine Position «verankert». Damit wird ein stehendes Verweilen markiert, für das die Stuhlreihe eine noch genauer auszulotende Relevanz zu haben scheint (insbesondere wenn man in Betracht zieht, wo im fraglichen Vorne des Kirchenraumes weitere stehende Verweilmöglichkeiten bestanden hätten: s. u.).

Vorab drängt sich auch hier wieder die Frage auf, ob wir es mit einer auf ein zeitliches Nacheinander hin angelegten raumarchitektonischen Verweisstruktur zu tun haben oder auf ein Miteinander. Dass der Sprechende immerhin durch seine Manipulation und seine Positionierung, die diese überhaupt möglich werden lässt, einen nicht übersehbaren Bezug zu den vier Stühlen herstellt (gleichsam stellvertretend für die Reihe), lässt die interaktionsarchitektonischen Implikationen der Stühle jedenfalls im Blick der Zuschauenden bleiben. Sie sind nicht aus dem Bild und bleiben damit in ihrem Potential für die Situation virulent. All das lässt uns auch hier eher an ein Nacheinander von Raumnutzungen denken, in denen die vier Stühle erst noch ihren Auftritt haben und vom Sprecher entsprechend «zwischen genutzt» werden.

Der vorliegende Fall der «Be-Stützbarkeit» des Stuhles verweist weiter darauf, dass sich neben dem Bereich der Grundfunktionalität (ein Stuhl schöpft die Benutzbarkeit seiner Formgestaltung aus, wenn er besetzt wird) immer auch ein Bereich sekundärer Funktionalität eröffnet, der u. a. aus der Präsenzform und den Bewegungen der Personen erwächst, die sich in der Nähe des Stuhls aufhalten. Der vorliegende Fall zeigt, wie einer der Stühle hinsichtlich seiner Nutzbarkeit für Stehende relevant werden kann. Für Stehende gibt es dann wiederum sehr unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten von Stühlen: Man kann sich angelehnt daneben oder aufgelehnt dahinter stellen, man kann einen Fuß auf die Sitzfläche setzen, man kann sich mit beiden Füßen auf die Sitzfläche stellen etc. Bei allen diesen denkbaren Steh-Stuhl-Konstellationen bleibt aber die Besitz-

<sup>7</sup> Kategorien wie «Sprecher» und «Hörer» sind für eine multimodale Interaktionsanalyse grundsätzlich problematisch (Schmitt 2012c). Wenn wir an dieser Stelle gleichwohl mit einer solchen Kategorie auf die auf Abb. 4 sichtbare Person referieren, wollen wir damit einen Aspekt herausgreifen, der für die Präsenz der Person offenkundig von herausgehobener Bedeutung ist: Das vor den Mund geführte Mikrofon, die eingenommene Position und die gleichzeitige Ausrichtung der Wahrnehmungsorgane auf die Sitzenden machen aus dem «jungen Mann», der sich auf einen der Stühle abstützt, vor allem eines: einen «Sprecher». Wir werden dann weiter unten noch sehen können, wie sich der «junge Mann» zuvor zum Sprecher «gemacht» hat (3.2.1 – 3.2.3).



barkeit virulent und als Frage im Raum (<Wollen wir uns nicht setzen?>). Der, der sich nicht auf einen Stuhl setzt, sondern sich leicht versetzt daneben stellt und dann stehend in dieser Position verweilt, wählt eben, ob er will oder nicht, eine nahegelegte Benutzbarkeit ab. Er zeigt damit beispielsweise an, dass Sitzen als Präsenzform im Augenblick (aus welchen Gründen auch immer) womöglich noch nicht oder gar nicht präferiert ist. Das hebt die Funktionalität des Stuhls und der Stuhlreihe für das aktuelle Geschehen nicht auf (s. o. den Aspekt der Verankerung, auf den wir noch zurück kommen werden), aber es gibt dem Ort bzw. Platz, an dem der Sprecher stehend verweilt, nolens volens ein besonderes Gewicht.

Dieser Aspekt tritt hervor, wenn man die getroffene Platzwahl der Verankerung in Beziehung setzt zu alternativen Verankerungsmöglichkeiten für stehendes Verweilen. Unübersehbar etwa ist, dass der Sprecher eine Art Abwahl getroffen hat (wie bewusst auch immer), die er durch seine Positionierung markant manifestiert: Obgleich durch das Ergreifen des Mikrofons aus dem Mikrofonständer naheliegend, der unmittelbar mit dem Bistro- bzw. Stehtisch assoziiert ist, hat der Sprecher auf eine Positionierung am dafür besser geeigneten Steh(!)tisch verzichtet und den Stehtisch als relevante Positionierung somit abgewählt. Es gibt interaktionsarchitektonisch nicht viele weitere mögliche Positionierungen (vor den Stühlen und auf dem Teppich beispielsweise). Die andere Seite der Stuhlreihe wäre – würde der Sprecher dies tatsächlich wollen, wofür er eine spezifische Motivierung haben müsste – zum aktuellen Zeitpunkt nicht frei. In der Musikecke würde er in einen Bereich eintreten, der relativ zu seinen dominanten interaktionsarchitektonischen Implikationen bereits besetzt ist: Hier halten sich die Musiker auf und warten auf ihren nächsten Einsatz, wobei sie dabei auch miteinander sprechen (Abb. 5).

Der Sprecher hat sich so gesehen nicht nur neben den Stühlen positioniert, sondern wahrnehmbar *nicht* am Bistrotisch etabliert. Er hat dies getan, obwohl der Bistrotisch mit einem Mikrophon ausgestattet ist und durch Mikrofonständer und das Mikrophon und seine auf Be-Stehen und Anlehnen hin ausgelegte Struktur einen präferierten Platz zur Ansprache an das Publikum anbietet. Stattdessen hat er eine Position eingenommen,



die sich gerade durch eine deutliche Distanz zum Mikrofonständer auszeichnet. Wenn man die Stuhlreihe als Begrenzung ansieht und der Sprecher auf der Höhe des Platzes hinter dem Mikrofonständer bleiben will, hat er tatsächlich den äussersten Abstand zum Mikrofonständer gewählt, nämlich den Platz unmittelbar neben dem von ihm aus gesehen ersten Stuhl. Bezogen auf den Altar kann man sehen, dass sich der Sprecher zugleich seitlich links etwas vor dem Altar positioniert hat. Mit der Verankerung des linken Handballens auf der Oberkante der Stuhllehne übernimmt er gewissermassen die Platzierung der Stühle vor dem Altar. Die Fühlung mit der Stuhllehne (die es körpermechanisch und –orthopädisch mehr zu sein scheint als ein Abstützen) manifestiert so gesehen auch eine Präferenz für die Stuhlreihe im Gegensatz zum Altar, der – *nomen est omen* – unangetastet bleibt.

Die Person, die sich neben den Stühlen mit Kontakt zu einem Stuhl positioniert, stellt eine Verbindung zu genau der Ausstattung des Raumes her, die im scharfen Kontrast zur Sozialtopografie des normalgottesdienstlichen Vorne steht – eine Art Präferenz für die «Alpha»-Ausstattung des Raumes, zu der sich der Stehende mit seiner Verankerung als zugehörig positioniert.

Der auf die beschriebene Weise stehend Verweilende ist zugleich als *Sprecher* klar erkennbar: In der rechten Hand hält er das Mikrofon etwa in der Höhe, das dieses gehabt hätte, hätte er den vorgesehenen Mikrofonständer und das dort befestigte Mikro benutzt. Für das, was geschieht, ist also offenkundig nicht nur das relevant, was wir (und die Beteiligten) sehen können, sondern auch das, was wir (und die Beteiligten) *hören* können. Das sichtbar in Kraft gesetzte Mikrofon gibt uns so gesehen das Gesprochene als analytisches Pensum auf, wenn wir den Interaktionsprozess, der mit dem Standbild auf einen Augenblick eingefroren ist, rekonstruieren wollen.

In der eingenommenen Position verzichtet der Sprecher auf Beweglichkeit und auf die Nutzung der frei begehbaren Flächen des Altarraumes. Und offensichtlich ist die Position am linken Stuhl und die stehende Präsenzform auch eine Abwahl der Nutzung der Stühle hinsichtlich ihrer Grundfunktionalität. Der Sprecher dokumentiert, dass er *nicht* Platz nimmt auf einem der Stühle, um von dort aus das Publikum mit dem Mikrofon in der Hand anzusprechen. Eine solche Nutzung würde natürlich gleich die Frage provozieren, wie das sichtbare Freibleiben der weiteren Stühle zu motivieren wäre. Denkbar wäre auch hier eine sequentielle Auffüllung mit Ankündigungscharakter: Es kommen noch weitere Personen hinzu. Wir wollen das hier nicht weiter verfolgen, weil diese Möglichkeit in der dokumentierten Nutzung offensichtlich nicht realisiert wird. Was immer auch an Pannen, Unbeholfenheiten und Unwägbarkeiten in einem Raum möglich ist: Mit den vier Stühlen ist eine Interaktionskonstellation erwartbar gemacht, die der Sprecher in den in Abb. 3 und 4 eingefrorenen Momenten offenkundig (noch) nicht einlöst und als Einzelner auch schwerlich einlösen kann.

Wenn man unsere Beobachtungen noch weiter zuspitzt, zeigt sich weiter, dass der Sprecher für seine Ansprache fast einen Nicht-Ort eingenommen hat, der ganz auf kur-

ze Verweildauer hin angelegt erscheint. Der Punkt ist nicht, dass es nicht auch möglich wäre, in der fraglichen Position länger zu verweilen. Der Punkt ist die evidente Abwahl anderer Positionen. Der Sprecher hat für das, was er gerade tut, so das Signal, keinen interaktionsarchitektonisch vorgesehenen Platz (eingenommen). Präferiert dafür wäre die Nähe des Ensembles von Mikrofonständer und Stehtisch, möglich (wenn auch aus unterschiedlichen Gründen problematisch) wäre das Platznehmen auf einem der Stühle oder eine mittige Position vor dem Altar. Es ist die Abwahl all dieser Positionen, die den gewählten Platz kontrastiv als das Auslassen anderer Plätze erkennbar macht.

Wir sehen genau darin die Funktionalität der gewählten Positionierung, mit der der Sprecher eine Verbindung mit der Stuhlreihe eingeht und zugleich markiert, dass er – wie die Stühle auch – vorne im Kirchenraum in der Nähe des Altars irgendwie fehl am Platze ist und dort eigentlich nicht ›hingehört‹. Wenn er sich erkennbar neben den Stühlen platziert und dafür eine andere Position entgegen ihrer interaktionsarchitektonischen Eignung abwählt, demonstriert der Sprecher damit auch den Status seiner durch das technisch verstärkte Sprechen in das Mikrofon unüberhörbar gemachten interaktiven Präsenz. Die Stuhlreihe wird, anders gesagt, zum Teil des Interaktionsraumes und damit in ihrer vorausweisend-projektiven Kraft für das, was noch kommen wird, erkennbar. Daneben ist die ›Handhabung der Stuhllehne‹ aber auch für die bereits und noch andauernde Interaktion von Bedeutung. Sie macht, wie wir noch zeigen wollen, einen Aspekt der multimodalen Interpretation der Präsenz des Sprechers aus – worin diese Bedeutung genau besteht, lässt sich freilich nicht ohne Rückgriff auf diejenige Modalität rekonstruieren, die aus einem stehenden jungen Mann einen ›Sprecher‹ macht. Wir müssen uns jetzt also dem gesprochenen Wort und damit zugleich der Interaktion in der Phase 2 zuwenden.

### 3.2 Gottesdiensteröffnung neben den Stühlen

Phase 2, aus der die Standbilder (Abb. 4 und 5) stammen, die wir soeben analysiert haben, beginnt damit, dass eine Person ihren Sitzplatz in der ersten rechten Stuhlreihe verlässt, in den linken Altarbereich geht und sich dort zwischen Mikrofonständer und belehntem Stuhl positioniert. Die Phase endet damit, dass diese Person ihre Position verlässt und wieder in der Stuhlreihe dort Platz nimmt, wo sie zuvor aufgestanden ist. Die Phase dauert genau 2 Minuten und 26 Sekunden und steht nachfolgend im Fokus unserer analytischen Bemühungen.

Wenn wir die gesamte Episode zu Grunde legen, können wir die Art des Ganges vom Sitzplatz zum Stuhl und wieder zurück als wichtige Informationen für die Rekonstruktion der Implikationen der Handhabung des Stuhles einbeziehen. Denn so, wie die fragliche Person durch ihre Positionierung im interaktionsarchitektonischen Altar-Arrangement über ihr sozialtopografisches Raumkonzept und der eigenen interpretativen Präsenz darin Auskunft gibt, so drückt sie dies auch durch ihr ›Gehen als situierte



Praktik» (Schmitt 2012a) aus. Das gilt es, in den Details nachzuzeichnen. Wir beginnen deshalb mit dem Aufstehen und dem Gang zum Mikrofon (3.2.1), kommen dann zum Abnehmen des Mikrofons (3.2.2) und zum Erreichen der vorläufigen Endposition, die sich mit dem Sprechbeginn überschneidet und gehen auch auf den Abgang noch kurz ein (3.2.3).

### 3.2.1 Aufstehen und der Gang zum Mikrofon

Noch in der unmittelbaren Vorphase des Gottesdienstes, in der sich der Kirchenraum langsam füllt und das Glockengeläut allmählich leiser wird (s. o. 2.2.3), beginnen die Mitglieder der Musikgruppe ohne vorherige Ankündigung nacheinander zu ihren Instrumenten zu gehen, um das musikalische Intro des Gottesdienstes zu spielen. Da es sich nicht um eines der bekannten, in den Gesangbüchern abgedruckten Kirchenlieder handelt, sondern um einen unbekannten, von der Gruppe selbst geschriebenen Liedtext, wird dieser gleichzeitig zum Mitlesen auf die Projektionsfläche des Beamers geworfen. Gegen Ende des Liedes haben sich die Musikgruppe und das Publikum in einem gemeinsamen Rhythmus gefunden, und die Gottesdienstbesucher klatschen zur Musik.

01 LB: [Schlusstakte des Eröffnungsliedes]

02 GB: [rhythmisches Klatschen]

03 GB: Klatschen

Nach Abschluss des Liedes geht das begleitende rhythmische Klatschen in Applaus über. Noch in diesen Applaus hinein, den er zunächst selbst aktiv begleitet, erhebt sich ein «junger Mann»<sup>8</sup> von seinem Sitzplatz in der ersten vorderen Stuhlreihe. Er bewegt sich mit raumgreifenden Schritten (Abb. 6) auf den Altarbereich zu, in dem der Mikrofonständer neben dem Bistrotisch steht. Dort noch gar nicht richtig angekommen, hebt er seine rechte Hand und seinen Arm und bewegt diese in Richtung Mikrofon (Abb. 7):

<sup>8</sup> Wir wählen an dieser Stelle die Kategorie «junger Mann», um anzudeuten, dass zu diesem Zeitpunkt über die fragile Person und ihre Präsenzmotivation noch nicht viel ausgesagt werden kann. Sofern sie nicht vertrautheitsabhängig den jungen Mann kennen, gilt diese Beschreibung auch für die Gottesdienstbesucher. Der Verweis auf Alter und Geschlecht soll also einer wenig anspruchsvollen prima-facie-Evidenz Rechnung tragen, mit der Kommunikationsteilnehmer im Alltag Personen wahrnehmen und kategorisieren.

04 [(4.0)]

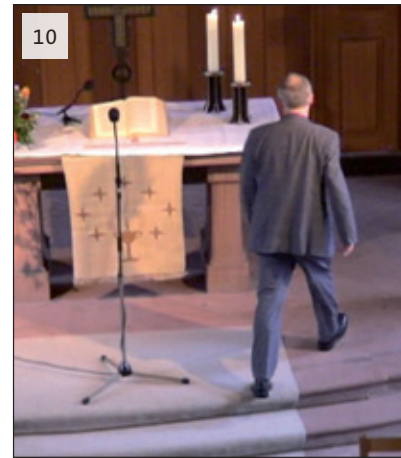
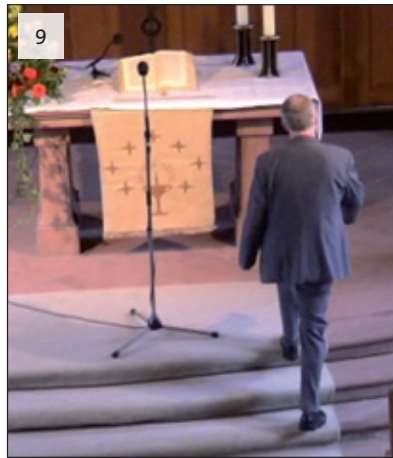
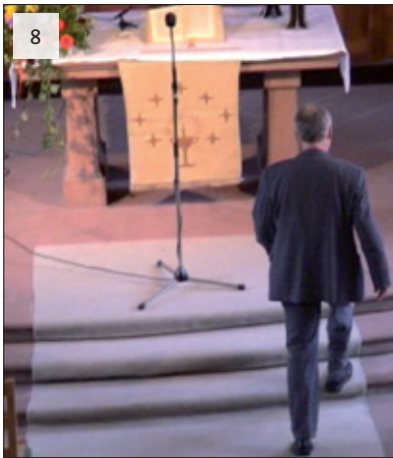


Was kann man aus dem hastigen und grossschrittigen Gang und dem demonstriert mikrofonorientierten Bewegungsverhalten über den Gehenden und seine interaktive Präsenz erfahren? Zunächst handelt es sich um eine offensichtlich aktivitätsfunktionale Präsenz: Dem Gehenden ist daran gelegen, sein Gehen als Realisierung der Anforderung, von A nach B zu gelangen, deutlich zu machen. Er vollzieht den Gang von A nach B in genau einer Art und Weise, die an der Zielgerichtetheit und Zweckmässigkeit eines solchen Ganges keinen Zweifel lässt. Die demonstrierte Vororientierung auf das Ergreifen des Mikrofons wird auf diese Weise für alle ihm notgedrungen während des Auftritts zusehenden Gottesdienstbesucher ersichtlich gemacht. Fast wirkt der Gang wie eine Begründung für einen Aufenthalt im Vorne des Altarraums, der sich nicht von selbst versteht. So könnte jemand gehen, der noch vor dem Auftritt eines «Sprechers» das Mikrofon richtet bzw. vorbereitet – und dabei schon zeigen will, dass er nicht derjenige ist, der den fraglichen Raum (hinter dem Mikrofon) dauerhaft bzw. verweilend einnehmen wird.

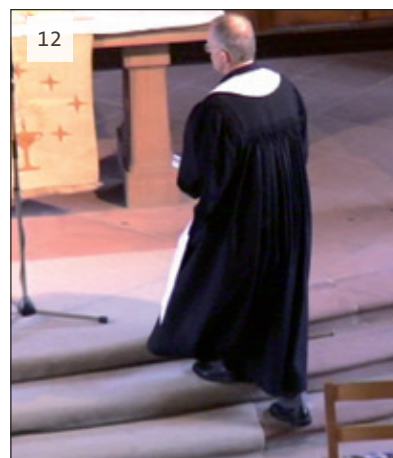
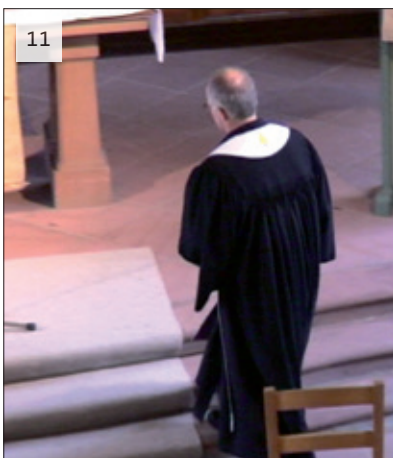
Es bietet sich also an, den Gehenden als eine Person in der Eröffnungsphase des Gottesdienstes zu verstehen, der für die Realisierung des Gottesdienstes (hier: der Eröffnung) unzweifelhaft eine wichtige Funktion hat, die jedoch nicht in der eigenen selbstgenügsamen Präsenz begründet liegt. Die eigene Präsenz ist jedenfalls nicht so relevant, so die Darstellung, dass dafür Darstellungsaufwand betrieben werden müsste. Vielmehr deutet die Realisierung des Gangs auf Gründe hin, die ein längeres Verweilen des Gehenden an seiner Zielposition unwahrscheinlich machen. Der Gehende präsentiert sich im Gang nicht schon als künftiger Sprecher im Sinne des erwarteten Redners, der dabei ist, seinen Platz einzunehmen.

Die Gangart des jungen Mannes, die wir beim Nehmen gleich zweier Altarstufen eingefroren haben, erinnert unmittelbar an eine Gangart, die wir an anderer Stelle (Hau-

sendorf & Schmitt 2010, S. 74f.) beschrieben haben: Es ist die Gangart des Pfarrers, *bevor* er als Funktionsträger agiert (Abb. 8, 9 und 10).



In der Vorphase des Gottesdienstes und noch in «Räuberzivil» nimmt er mit großen Schritten zwei Altarstufen auf einmal. Beide Gänge – hier der des jungen Mannes zu Gottesdienstbeginn, dort der des Pfarrers in der Vorphase des Gottesdienstes – sind durch die gleiche Funktionalität des Gehens charakterisiert. Sie besteht darin, sich primär ökonomisch und zweckdienlich, d. h. ohne selbst- und rückbezügliche Verweise auf das Gehen selbst (etwa durch gezielte Verlangsamung oder das Zelebrieren einzelner Schritte), von A (dem Startpunkt) nach B (dem situativen Zielpunkt) zu bewegen. Man kann in diesem Sinn auch sagen, dass es sich um ein alltagsweltliches Gehen und nicht um eine Form handelt, die durch ihre Vollzugscharakteristik auf Religion als eigenständigen Sinnbereich verweist. Wie das im Gegensatz aussehen kann, zeigt das versammelte Schreiten des Pfarrers, wenn er in dem an anderer Stelle beschriebenen Fall mit dem Talar bekleidet aus der Sakristei kommt und auf seinen Sitzplatz in der ersten Reihe schreitet – und dabei «natürlich» jede Altarstufe einzeln hinabtritt und dann später zur Eröffnung des Gottesdienstes vor den Altar tritt und auch dabei «natürlich» jede Altarstufe gemessenen Schrittes hinaufgeht (Abb. 11, 12 und 13).



Die gleiche primär funktionale Orientierung zeigt sich auch bei der Vororientierung des jungen Mannes auf das Mikrofon. Auch hier unterbleibt alles, was die Handlung als Akt selbst in den Vordergrund und damit in irgendeinem Sinne religiös oder symbolisch aufladen würde. Auch hier agiert die fragliche Person also so, dass noch in der unübersehbaren Annäherung an das Mikrofon der Status der Person als zukünftiger Sprecher im Unklaren bleibt. Nichts deutet in der Ausführung der Bewegungen jedenfalls darauf hin, dass in diesem Moment ein vorgesehener und erwarteter Redner (oder Sänger) dabei ist, die Einnahme seiner Position zu zelebrieren. Die mit der Handlungsrealisierung verbundene, demonstrative Transparenz der Zielorientierung schafft vielmehr eher eine alltagsweltliche Qualität der interaktiven Präsenz.

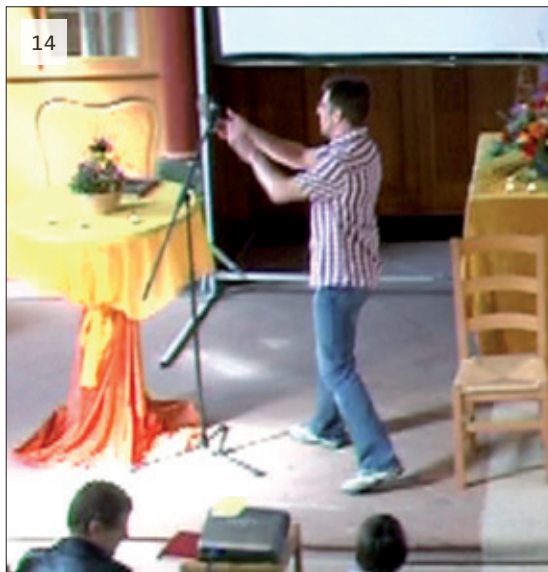
Zusammenfassend kann man festhalten: Die Person, von der wir aus der Standbildanalyse wissen, dass es sich um den ersten Sprecher handeln wird, gestaltet ihre durch die Interaktionsarchitektur exponierte Wahrnehmbarkeit im kirchenräumlichen Vorne so, dass möglichst wenig Zeit verbleibt zwischen dem Aufstehen und dem Gelangen zum Mikrofon und dass kein Zweifel daran aufkommen kann, worauf sich der Aufstehende zubewegen wird. Unter der etablierten Struktur von Wahrnehmungswahrnehmung ist das eine Präsenzform, die darauf abzielt, die kommunikative Relevanz der eigenen Person – soweit dies unter den situativen Bedingungen überhaupt realisierbar ist – möglichst zurückzustufen.

Der junge Mann ist schon an dieser Stelle, an der er das Mikrofon noch nicht einmal erreicht hat, mit der Bearbeitung einer hoch widersprüchlichen Anforderung beschäftigt, die ihn auch im weiteren Verlauf begleiten wird: im Rampenlicht zu stehen und sich dabei gleichzeitig als nicht dort hin- und zugehörig zu präsentieren. Die darauf reagierende Verhaltenssystematik kann man wie folgt beschreiben: Durch die Benutzung relevanter Ausstattungsgegenstände und durch die Positionierung in einem für die «normalen» Besucher nicht zugänglichen Bereich im Altarraum zeige ich, dass ich zum Personal gehöre, das den Gottesdienst aktiv (mit)gestaltet. Durch die Art und Weise der Benutzung und Positionierung zeige ich jedoch gleichzeitig, dass ich diese Rolle nur gleichsam ausnahmsweise und vorübergehend ausfülle. Auf diese Anforderungsstruktur ist das beschriebene Verhalten die passgenaue Antwort.



### 3.2.2 Abnahme des Mikrofons und Positionierung

05 [(3.0)]



Nachdem der Aufgestandene bereits frühzeitig seinen rechten Arm in Richtung Mikrophon ausgestreckt hatte, macht er zunächst noch einen kleinen Schritt in Richtung Mikrophonständer, um dabei auch seinen linken Arm mit seiner linken Hand zum Mikrophon zu führen (Abb. 14). Während er mit seiner linken Hand den Mikrophonständer festhält, zieht er mit seiner Rechten das Mikrophon aus der Halterung, wobei er blicklich auf seine Hände und das Mikrophon orientiert ist (Abb. 15).

Nachdem er das Mikrophon aus der Halterung gelöst hat, dreht er seinen Körper und Kopf nach links in Richtung der in den Bänken sitzenden Gottesdienstbesucher. Er hat das Mikrophon in seiner rechten Hand und hält es etwa in der Mitte seines Oberkörpers mit angewinkeltem Arm. Während seine Vorderkörperseite mit fast paralleler Fußstellung nach vorne weist, ist sein Kopf etwas weiter nach links eingedreht und der Blick scheint etwas nach vorne und nach unten zu gehen (Abb. 16).



Er dreht sich dann noch weiter nach links, blickt dabei vor sich auf die Sitzfläche der Stühle und hat das Mikrofon zum Sprechen bereits an den Mund geführt (Abb. 17). Damit macht er sich prospektiv zum Sprecher. Dann dreht er den Körper noch etwas weiter links ein, macht mit dem linken Bein einen kleinen Schritt nach links und nach hinten, hat seinen Kopf, der zuvor etwas nach unten ausgerichtet war, etwas mehr angehoben und berührt mit den Fingern seiner freien linken Hand den – von ihm aus gesehen – ersten Stuhl etwas unterhalb der oberen Querverstrebung der Rückenlehne (Abb. 18).

Aufgrund der in Abb. 18 dokumentierten Hinwendung zum Stuhl mit gleichzeitiger Berührung der Stuhllehne, wäre es durchaus möglich, dass sich der Sprecher weiter nach vorne bewegt, um noch vor Sprechbeginn auf dem angefassten Stuhl Platz zu nehmen. Eine solche Vermutung wird unter anderem durch den nach vorne und nach unten gesenkten Blick gestützt, den man als eine Art Vororientierung und visuelle Sondierung des im nächsten Moment begangenen Terrains deuten könnte. Hinzu kommt, dass der Sprecher signalisiert, dass er die für sein Sprechen mit Mikrofon vorgesehene Position noch nicht erreicht hat: Obwohl das Mikrofon schon in Abb. 17 zum Mund geführt wurde, wird noch nicht gesprochen. Das Mikrofon ist also früher ‹vor Ort› als der Sprecher an der von ihm projizierten Position (neben oder auch auf dem Stuhl).



Die in der Standbildanalyse (3.1) betonte Abwahl der Position hinter dem Mikrofonständer in unmittelbarer Anbindung an den Stehtisch tritt in dem jetzt dokumentierten Bewegungsverhalten noch deutlicher hervor: Der Sprecher geht zunächst direkt auf den Mikrofonständer zu, vollzieht dann aber einen Richtungswechsel von ca. 180°, für den er zudem das Mikrofon aus seiner Halterung entfernen muss. Wenn man die Genese der in Abb. 4 eingefrorenen Position des Sprechers hinzunimmt, verstärkt sich also die sozialtopografische Darstellung, dass dem Sprecher die für das Sprechen zur Gemeinde durch Mikrofonständer und Stehtisch eigens eingerichtete Sprechposition nicht zur Verfügung steht. An ihre Stelle tritt eine Positionierung, die die Stuhlreihe ‹thematisiert›: Sequenzanalytisch ist es bis zu dem in Abb. 18 eingefrorenen Moment noch nicht klar, ob sich der Sprecher nicht auch tatsächlich auf den bereits berührten Stuhl setzen wird. In jedem Fall erscheint die Stuhlreihe als Fluchtpunkt seiner Bewegung weg vom Mikrofonständer. Was im Folgenden passiert, lässt also die Interaktionsgeschichte der vier Stühle nicht unberührt. Es wird, sobald der Sprecher seine vorläufige Endposition erreicht hat, eine vor allem durch sprachliche Erscheinungsformen getragene Interaktion sein. Die Antwort auf die Frage, was hier und jetzt mit den vier Stühlen geschieht, muss

deshalb auch und gerade in der Transkription des Wortlauts des Gesprochenen zu finden sein.

### 3.2.3 Sprechen zur Gemeinde

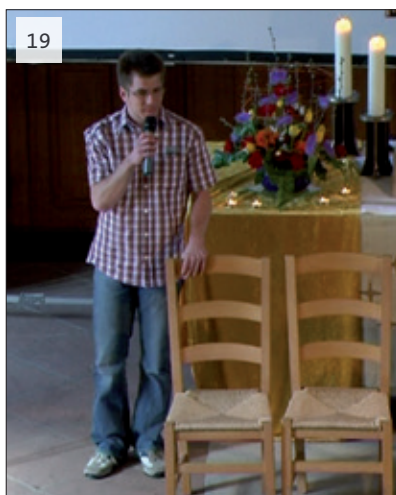
Die fragliche Ansprache des Sprechers umfasst

- die Begrüßung der Anwesenden und die Ankündigung des Gottesdienstes,
- eine Einführung in das Thema,
- die Anbetung und schliesslich
- die Überleitung zum nächsten Lied (Lobpreis).

Diese Beschreibung, die wir zur besseren Orientierung vorausschicken, orientiert sich an den thematischen Relevanzen und den Segmentierungen, die der Sprecher selbst vornimmt. Die folgenden Feinanalysen folgen dieser Ablaufstruktur und konzentrieren sich, erstmalig in unserer Studie, auf die *sprachlichen* Erscheinungsformen. Diese Vorgehensweise folgt einem Hinweis aus den Daten selbst, insofern wir bereits bei der Standbildanalyse notiert hatten, dass es einen unübersehbaren Hörbarkeitshinweis gibt: Das sichtbare Sprechen ins Mikrofon bei stabiler Körperpositionierung zeigt eine Einschränkung und Fokussierung der Interaktionsmodalitäten auf hörbare sprachliche Erscheinungsformen an, den wir in der Analyse nunmehr nachvollziehen werden.

Wir wollen mit Blick auf den Interaktionsprozess während der Ansprache vorab noch ergänzen, dass die Handhabung des Stuhles und die damit einhergehende Positionierung des Sprechers neben dem ersten Stuhl über das Sprechen hinweg ausgesprochen stabil und konstant bleibt. Veränderungen der Position und Bewegungen ereignen sich im Bereich der mikrostrukturellen Koordination und weisen keine ausladenden oder gar expressiven Verhaltensweisen auf. Es entsteht im Gegenteil der Eindruck, dass sich der Sprecher durchgehend an der Stuhllehne festhält (‹verankert›), ohne diese Handhabung redebegleitend (‹rhetorisch›) auszunutzen.

Bei genauem Studium lässt sich lediglich erkennen, dass die Statik und Stabilität der Position und der Handhabung im Teil der *Anbetung* besonders prägnant sind. Darauf kommen wir noch zurück (s. u. 3.2.3.2). Die Varianz der Stuhlhandhabung und Positionsveränderung am Stuhl ist ansonsten auffällig gering:





Die obigen Abbildungen (Abb. 19, 20 und 21), die nicht sequenziell orientiert sind, sondern relativ zum aktuellen Interesse an der positionalen Varianz gewählt wurden, zeigen das Maximum an Veränderung der Position des jungen Mannes während seiner Ansprache. Sie wird ausschließlich bestimmt durch den Wechsel von Stand- und Spielbein und der damit zusammenhängenden mehr angewinkelten bzw. mehr durchgestreckten Haltung des linken Armes. Ebenfalls im Bereich minimaler Veränderung realisiert sich die jeweilige Fußstellung, die ebenfalls sehr stabil und dauerhaft ist. Hinsichtlich ihrer lokalen Spezifik lässt sich auch im Bereich der mikrostrukturellen Organisation keinerlei systematischer Zusammenhang mit den verbalen Aktivitäten erkennen. Die Hauptlast der Interaktion ruht daher auf den sprachlichen Erscheinungsformen im Verein mit der Verankerung des Sprechers an einem der vier Stühle vor dem Altar.

### 3.2.3.1 Begrüßung und Ankündigung

Wir wollen zunächst auf ein Detail aufmerksam machen, für das wir noch einmal auf die Dokumentation des Bewegungsverhaltens zurückgreifen müssen (s. u. Abb. 22 und 23). Als erste Äußerung realisiert der Sprecher das Gliederungssignal *so*, um unmittelbar danach eine kurze Sprechpause zu machen. Bemerkenswert sind der frühe Zeitpunkt des Sprechens und der Beginn des Sprechens mit einem Gliederungssignal. Am Ende der Sprechpause im Anschluss an das Gliederungssignal hat der Sprecher seine endgültige Sprechposition neben dem Stuhl mit Auflegen des Handballens auf die Stuhllehne erreicht (die wir der Standbildanalyse zugrunde gelegt haben). Seine Bewegung hat ihn also nicht weiter nach vorne, sondern in einer Rückwärtsbewegung neben den ersten Stuhl geführt. Wie wir bereits ausführlicher erörtert haben, wird die Stuhlreihe damit auf eine interaktionsarchitektonisch überraschende Weise genutzt. Sitzen ist offenbar dispräferiert. Gleichzeitig wird eine Anbindung zur Stuhlreihe gesucht und gefunden.



06 JM: *so* (--)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Fettdruck und Verwendung roter Schrift im Transkript dienen der groben Synchronisierung zwischen Transkript und Standbild.



Zunächst fällt auf, dass das Sprechen einsetzt, *bevor* der Sprecher seine Endposition erreicht hat und offenkundig noch in Bewegung ist. Er hat noch keinen ruhigen Stand erreicht und noch keine stabile Position eingenommen. Wie Abb. 22 zeigt, ist er bei der Realisierung von *so* noch mitten in der Fuß- und Beinbewegung, die ihn als Endpunkt einer Rechtsdrehung seines Körpers erst in der nachfolgenden kurzen Pause in einer stabilen Position einrasten lassen wird (Abb. 23). Wenn man davon ausgeht, dass *so* den Endpunkt der körperlichen Annäherung an die Stuhlreihe sprachlich markiert und hörbar macht und auf diese Weise der erste akustisch wahrnehmbare Ausdruck der visuell wahrnehmbaren Position neben der Stuhlreihe ist, kommt das Sprechen an dieser Stelle zu früh. Der Einsatz des Sprechens erfolgt jedenfalls nicht synchron zum Einnehmen der festen Sprechposition, sondern vorzeitig. Wir haben es hier interessanterweise nicht mit der oft beschriebenen «späten Verbalität» zu tun (Mondada & Schmitt 2010, S. 37), sondern mit einer frühen, um nicht zu sagen, «verfrühten» Verbalität.

Positiv formuliert, hebt das Gliederungssignal *so* den Augenblick hervor, an dem der Sprecher die Stuhllehne nach ihrer ersten Berührung kurz wieder loslässt, um sich dann auf dem Stuhl abzustützen (Abb. 23). Wie man sehen kann (Abb. 22), lässt der Sprecher genau im Moment der Realisierung des Gliederungssignals *so* die Stuhllehne für einen kurzen Moment los. Erst in der anschließenden Sprechpause im Zusammenhang und wohl auch als Ausdruck seines Einrastens in paralleler Position neben dem Stuhl erfasst er von oben mit seiner Hand die Stuhllehne. Dort wird er sie fast die gesamte Zeit seiner noch folgenden verbalen Aktivitäten belassen (s. u.). So gesehen lenkt *so* als akustisches Signal («Punktierung») die Aufmerksamkeit darauf, dass ein erster Kontakt zum Stuhl stattgefunden hat. Es ist, so die Darstellung, die sich aus der Zusammenschau von sprachlicher Äußerung und Bewegungsverhalten ergibt, die Annäherung an die Stuhllehne, die mit dem Gliederungssignal als wichtige und relevante Etappe markiert wird – nicht das Erreichen der zum weiteren Sprechen bevorzugten Endposition.

Wenn wir schon beim Gang zum Mikrofon darauf hingewiesen haben, dass der Sprecher sich so bewegt, dass er durch demonstrierte Zielgerichtetheit eine möglichst transparente Vororientierung für die Zuschauenden anstrebt (Wo gehe ich hin, was werde ich tun?), lässt sich auch hier eine solche Vororientierung erkennen: Es ist die Vororientierung auf die Stuhllehne als Ankerpunkt, die auf diese Weise durch das frühe *so* relevant gesetzt wird. Darin kommt wieder die Orientierung des Sprechers an einer möglichst raschen Abarbeitung der Sprechvorbereitungen zum Ausdruck, denen er in seinem dargestellten Verhalten gleichsam «vorauselt». Der Sprecher lässt, könnte man auch sagen, sein Geh- und Positionierungsverhalten nicht für sich sprechen, sondern ist sichtlich bemüht, es laufend transparent(er) zu machen. Dadurch entsteht der Eindruck, «nicht abwarten zu können» (in diesem Fall: einen ruhigen und stabilen Stand zu erreichen). Wir sehen im Detail des frühen Sprechens also eine weitere Facette der Relevanzrückstufung der eigenen visuellen Präsenz während der Sprechvorbereitung.

Wir können uns nun dem Wortlaut der Äusserungen widmen, die der Sprecher von der im Abb. 23 eingefrorenen Position aus realisiert. Diese Position wird nicht nur in der nachfolgend zitierten Begrüßung und den ersten inhaltlichen Ankündigungen, sondern während der gesamten Ansprache aufrechterhalten (s. o.).

- 07 JM: einen wunderschönen ostermontagmorgen (.)  
 08 herzlich willkommen zum alphagottesdienst (--)  
 09 zum ersten mal an einem montag (--)  
 10 aber deswegen hoffentlich nicht weniger interessant  
 11 und erfüllt mit dem heiligen geist von gott (--)  
 12 ich denke (.)  
 13 es wird auch heute spannende beiträge geben  
 14 es wird auch mal wieder ein anspiel geben  
 15 (1.0)

Ohne an dieser Stelle in eine Sequenzanalyse der ersten Worte der Ansprache einzusteigen, wollen wir einige Beobachtungen herausgreifen, die für unsere Fragestellung – die Geschichte der vier Stühle in diesem Gottesdienst – von Bedeutung sind. Der Sprecher beginnt seine Ansprache an die zu ihm blickenden Gottesdienstbesucher und –besucherinnen mit einer Äusserung, die im Hinblick auf ihren Status nicht eindeutig ist. Das hat damit zu tun, dass wir es mit einer Art Übergang von einer Grussformel (wie «guten Tag») zu einer Wunschformel («ich wünsche Ihnen ...») zu tun haben. Sowohl das Adjektiv *wunderschön* als auch das komplexe Kompositum *ostermontagmorgen* stellen eine markierte Abweichung von üblichen Grussformeln dar und schwächen die Funktion der Äusserung ab, als erstes Element einer Parsequenz gehört werden zu können. Dabei wird der Wunsch nicht performativ (durch ein Verb wie *wünschen*) hervorgehoben und rituell inszeniert, sondern umgangssprachlich verkürzt. Die Eröffnung des Sprechens nach dem *so*, auf die hin sich die gesamte bislang rekonstruierte Sequenz seit dem Aufstehen des Sprechers zubewegt hat, wird also in ihrer Relevanz nicht eigens hervorgehoben, sondern in ihrer zeremoniellen Bedeutung eher zurückgenommen.<sup>10</sup>

Überdies wird der Moment des erstmaligen Blickes zu den Versammelten sprachlich nicht synchron thematisiert (in Form einer diesbezüglich eindeutigen Begrüßung), sondern gewissermassen übersprungen. Die oben schon rekonstruierte Ungleichzeitigkeit von sprachlichen und visuell-körperlich fundierten Erscheinungsformen der Interaktion setzt sich also fort, insofern die Begrüßungsformel in Form des Willkommen-Heissens

<sup>10</sup> Eine Zufallsstichprobe mit einer Internetsuchmaschine weist die Wendung «einen schönen Ostermontagmorgen» als informelle Eröffnung z. B. einer Chat- oder Blogrunde aus ([https://www.google.ch/search?q=sch%C3%B6nen+oster-montagmorgen&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&gfe\\_rd=ctrl&ei=2domU8iEIOfl8gfa-v4C4Cg&gws\\_rd=cr](https://www.google.ch/search?q=sch%C3%B6nen+oster-montagmorgen&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&gfe_rd=ctrl&ei=2domU8iEIOfl8gfa-v4C4Cg&gws_rd=cr)).

erst im Anschluss an den Wunsch erfolgt (Z. 08). Dabei wird auch die Begrüssung nicht *performativ* in Szene gesetzt («Ich heisse Sie ...»). Indem der Sprecher auf performative Wendungen verzichtet, verzichtet er zugleich darauf, seine eigene Rolle als Sprecher («Ich») sprachlich zu markieren und auf diese Weise hörbar zu machen. Auch das steht im Einklang mit der schon beschriebenen Zurücknahme der Relevanz der eigenen Person als Funktionsträger.

Gleichzeitig ist der Bezug auf das gottesdienstliche Geschehen unüberhörbar: Er steckt in der Bestimmungsform «oster-» zur (komplexen) Grundform «-montagsmorgen» und in der Begrüssung «zum alphagottesdienst». Dabei ist das Kompositum «ostermontagsmorgen» mit Blick auf seine vergemeinschaftende Kraft (der Anwesenden als religiös motiviert zusammengekommene Gruppe) nicht eindeutig. Man findet es deshalb auch in ganz anderen Kontexten, in denen es offensichtlich nicht signifikant ist, was die soziale Kategorisierung betrifft (s. o. Anmerkung 10). Die Begrüssung «zum alphagottesdienst» ist diesbezüglich eindeutig: Sie macht aus den Anwesenden auch sprachlich «Gottesdienstbesucher». Zugleich thematisiert sie die Besonderheit des aktuellen Gottesdienstes mit der Bestimmungsform «Alpha-», die an das Vorwissen der Zuhörenden appelliert, dass es sich bei einem «Alphagottesdienst» um einen besonderen Gottesdienst handelt (s. o. 1).

Wissens- und vertrauheitsabhängig stellt der Sprecher mit der Thematisierung des «Alphagottesdienstes» einen Bezug zu dem her, was für alle Anwesenden seit geraumer Zeit sichtbar und auch bereits hörbar geworden ist: die Überlagerung des gebauten Altarraumes mit mobilen und temporären Ausstattungsmerkmalen, die keinen exklusiven Sinnbezug auf die Welt des christlichen Glaubens aufweisen. Dazu gehören etwa die «Musikecke» und das gerade gehörte Musikstück. Mit der Aufführung des Musikstücks hat die «Musikecke» ihre interaktionsarchitektonischen Implikationen bereits eingelöst. In Ansätzen gilt das auch für das Ensemble aus Beamer und Projektionsfläche, auf der man den Text des Musikstückes zeitgleich mitlesen konnte. Bistrotisch und Mikrofonständer sind dagegen in ihrer interaktionsarchitektonischen Implikation noch nicht eingelöst, obwohl eine Einlösung durch den Sprecher nahegelegen hätte. In den Fokus sind stattdessen die vier Stühle vor dem Altar gerückt: Wie wir nachgezeichnet haben, nutzt der Sprecher mit einigem Bewegungsaufwand eine Stuhllehne als Verankerungspunkt. Die vier Stühle werden als auffälliger Teil der mobilen Ausstattung des Altarraums grundsätzlich mitthematisiert, wenn der Sprecher an dieser Stelle den «Alphagottesdienst» thematisiert – dadurch, dass er für sein Sprechen zudem Nähe und Kontakt zur Stuhlreihe herstellt, wird diese Thematisierung auch für die Zuhörenden und Zuschauenden sichtbar gemacht.

Der Sprecher macht sich damit in besonderer Weise kenntlich als Teil des «Alphagottesdienstes». An die Stelle der sprachlichen Markierung seiner Rolle (und sei es nur seiner Sprecherschaft: «ich») tritt in den ersten Worten die sichtbare Verortung bei den vier Stühlen vor dem Altar als dem auffälligen Ensemble der alphagottesdienstlichen

Überlagerung des Altarraums. Man könnte also sagen, dass der Sprecher den Status der vier Stühle dafür nutzt, sich selbst nicht nur räumlich, sondern auch sozial zu verorten und zu positionieren: Genauso wie die vier Stühle (auf irgendeine Weise) zum Alphagottesdienst dazugehören, gehört auch der Sprecher in seiner Präsenz zum Alphagottesdienst. Wenn man hinzu nimmt, dass der Sprecher dafür nicht – den im Prinzip ebenfalls geeigneten – Platz hinter dem Mikrofonständer und am Bistrotisch wählt und dass er weiter die Implikationen der vier Stühle nicht einlöst (indem er sich hinsetzt), sondern stattdessen eine Sekundärnutzung wählt (das Aufstützen und Verankern), erwächst aus der Positionierung überdies eine prospektive Kraft: Die vier Stühle werden für den Alphagottesdienst (noch) eine besondere Rolle spielen.

Ohne dass wir das im Einzelnen nachzeichnen wollen, sei bemerkt, dass sich in den weiteren Eröffnungsworten der besondere Status des Alphagottesdienstes bereits manifestiert. Der Bezug auf den christlichen Glauben als Fluchtpunkt der Kommunikation wird deutlich («alphagottesdienst», «... erfüllt mit dem heiligen geist von gott»), aber zugleich – wie der Altarraum selbst – überlagert von alltagsweltlichen Bezügen, die den rituellen Charakter stark abtönen («wunderschönen ostermontagmorgen», «nicht weniger interessant», «spannende beiträge», «ein anspiel»). Insbesondere diese alltagsweltlichen Bezüge liefern das sprachliche Pendant zur Überlagerung des Altarraums durch die im Einzelnen beschriebenen mobilen Ausstattungsstücke. Aufgrund der Fokussierung auf die vier Stühle vor dem Altar ergibt sich damit zwangsläufig eine Aufladung der Bedeutung der Stühle in ihrer interaktionsarchitektonischen Relevanz: Wenn diese durch den Sprecher aktuell noch nicht eingelöst ist, dann muss sie in irgendeiner Weise dazu beitragen, dass es «interessant» wird, dass es «spannende Beiträge» und ein «anspiel» geben wird.

Wenn man jetzt daran erinnert, dass wir die interaktionsarchitektonischen Implikationen der vier Stühle vor dem Altar darin gesehen haben, dass sie den Altarraum zu einem Bühnen- und Spielraum umfunktionieren (s. o. 2.2.2), ist der Hinweis auf das «anspiel» natürlich besonders einschlägig für die sprachliche «Bearbeitung» der Sichtbarkeit der vier Stühle vor dem Altar. Mit dem Hinweis auf ein «anspiel» kündigt der Sprecher die Einlösung der Implikationen der vier Stühle an: *Anspiel* steht als Begriff im gottesdienstlichen Kontext für ein szenisches Rollenspiel, mit dem in eine für den jeweiligen Gottesdienst relevante Thematik eingeführt wird (in diesem Sinne gibt es im Internet z. B. eine Fülle von Vorschlägen für «christliche Anspiele» zu Weihnachten, Ostern, Advent ...). Die vier Stühle vor dem Altar werden ihre Rolle, so der implizite Hinweis, im Rahmen des «anspiels» spielen. Auch wenn dieser Hinweis sprachlich nicht explizit gegeben wird, ist er für die Teilnehmenden aufgrund der interaktionsarchitektonischen Implikationen der vier Stühle vor dem Altar und der durch den Sprecher gewählten Positionierung mit Kontakt zur Stuhlreihe situativ zu erschliessen: Die Stühle werden, anders als das Ensemble aus Bistrotisch und Mikrofonständer, für das Anspiel in unmittelbarer Weise relevant sein. Zugleich ist klar, dass das Anspiel noch nicht begonnen hat:

Der Sprecher ist im Augenblick nicht etwa einer der Spieler, und die Stühle sind in ihrer interaktionsarchitektonischen Relevanz noch nicht «in Kraft», aber ihre Aktivierung wird mit dem Hinweis auf das «anspiel» und die Positionierung des Sprechers auf implizite Weise thematisiert.

In inhaltlicher Hinsicht bleibt die Ankündigung im Vagen. Auf das «anspiel», von dem wir (und der Sprecher) wissen, dass es sich um eine Spielszene handelt, die den Einlass in den Himmel als Warte(zimmer)situation in Szene setzt, wird nicht im Sinne eines schon eingeführten bestimmten Spiels verwiesen (\*es wird dann das anspiel geben\*), sondern im Sinne der Realisierung einer den Teilnehmenden im Prinzip bekannten Gattung («... mal wieder ein anspiel»). Anspielungen und Andeutungen auf den Inhalt des Spiels bleiben aus.

Im Anschluss an die kurze Pause (Z. 15) geht der Sprecher mit einem Zitat zur Einführung in den Ostergottesdienst über (hier nicht dokumentiert). Insofern ist mit der Ankündigung des Anspiels, das (mindestens und zentral) etwas mit den vier Stühlen vor dem Altar zu tun haben wird, auch ein dramaturgischer Spannungsaufbau verbunden. Für die Irritation, welche die Stühle aufgrund ihrer Position vor dem Altar hervorrufen, ist die Ungewissheit, was es damit auf sich hat, im Sinne eines Spannungsaufbaus und Spannungserhaltes funktional. Es gehört sozusagen zur Programmatik des Alphagottesdienstes, das darin («mal wieder») etwas geschieht, was nicht – wie die Liturgie – im Einzelnen vorhersehbar ist.

Im weiteren Verlauf der Ansprache rahmt der Sprecher zunächst den kommenden Gottesdienst gemäss des christlichen Glaubens an die Auferstehung in Anlehnung an die «osterbotschaft» ein, um dann im Sinne des Alphagottesdienstes zu einer Reihe von Fragen überzugehen, die als alltagsweltlich relevante eingeführt werden («die auch in der aktuellen titelgeschichte des spiegels angesprochen werden», hier nicht dokumentiert) und um Vorstellungen vom «jenseits» kreisen. Es ist zu erwarten (erwartbar gemacht), dass diese Fragen im «anspiel» in irgendeiner Weise wieder aufgenommen werden. Diesbezügliche Hinweise und Anspielungen (\*Warten wir dort auf Einlass in den Himmel?\*) bleiben aber komplett ausgespart. So fällt auf, dass das Lexem *Himmel* nicht genannt, sondern aufwendig umschrieben wird («dass wir ihn [= Gott] eines tages wiedersehen werden an einem ort an dem es keine tränen keine trauer und keine klage und kein mühsal gibt», hier nicht dokumentiert). Der Sprecher lässt also sehr deutlich Möglichkeiten aus, bereits zum «anspiel» überzuleiten. Das «anspiel» und damit auch die vier Stühle vor dem Altar stehen also offenkundig noch nicht als nächstes auf der Tagesordnung. Was als nächstes auf der Tagesordnung des Sprechers steht, ist vielmehr das Gebet («anbetung»), das vom Sprecher selbst als Zentralanliegen seiner Ansprache präsentiert wird.



### 3.2.3.2 Die Anbetung

Es ist offensichtlich – und wird vom Sprecher auch multimodal deutlich markiert –, dass die Anbetung der dramaturgisch zentrale Aspekt seiner Präsenz im Altarbereich ist. Wir wollen diese Phase etwas genauer betrachten, weil die Anbetung mit den interaktionsarchitektonischen Implikationen der vier Stühle vor dem Altar auf den ersten Blick nicht gut vereinbar ist. Als Ort und Bühne des «anspiels» sind die vier Stühle für eine der Kernaktivitäten des Gottesdienstes (das Gebet) offenkundig nicht geeignet: Das Gebet selbst könnte als «anspiel» missverstanden und in seiner sakralen Ernsthaftigkeit tangiert werden. Es ist bekannt, dass das Beten deshalb stimmlich wie körperlich als Aktivität aus dem Strom des sonstigen (Alltags)Verhaltens herausgehoben wird. Dazu gehören z. B. das Aufstehen, das Zusammenführen der Hände (wie es z. B. mit den «Betenden Händen» von Dürer ikonografisch geworden ist) oder auch das Neigen des Kopfes. Schon körperlich ist dieser Bewegungsaufwand mit der vom Sprecher gewählten Verankerung an einer der Stuhllehnen kaum vereinbar.

Es ist nun interessant zu sehen, dass der Sprecher gleichwohl die Handhabung der Stuhllehne auch während der Anbetung nicht aufgibt. In der Tat kann man sehen, dass er sich erkennbar versammelt, die Augen schließt, den Blick nach unten richtet und sehr konzentriert und gleichzeitig nach innen gekehrt neben dem Stuhl steht. Schauen wir uns diese Verkörperung der Anbetung und die dabei realisierte Handhabung des Stuhles im Detail an.

44<sup>11</sup> (2.0)

45 JM: ich weiß nicht wie es ihnen geht

46 aber bei mir erweckt diese vorstellung

47 den wunsch nach anbetung

48 (3.0)



49 **großer** gott

11 Wir behalten an dieser Stelle die Zeilennummerierung aus dem Gesamttranskript bei.

Während der Ankündigung der Anbetung blickt der junge Mann mit erhobenem Kopf ins Publikum, und ein Lächeln ist in seinem Gesicht erkennbar. Dies verändert sich in der Sprechpause: Er nimmt seinen Blick zurück und schaut nun etwas nach unten, senkt seinen Kopf und zieht – als Zeichen großer Konzentration – erkennbar die Stirn in Falten. Vor allem die Veränderung im Blickverhalten und der Mimik verdeutlicht, dass ihm die Anbetung eine ernste Angelegenheit ist, für die er sich in manifester Weise besinnen, konzentrieren und ‹versammeln› muss. Als er dann mit den Worten *großer gott*, die Anbetung beginnt, befindet er sich konzentriert und in sich gekehrt mit dem Mikrofon in seiner rechten und die Stuhllehen in seiner linken Hand neben dem Stuhl stehen (Abb. 24).

Der Sprecher ändert diese Handhaltung nur ein einziges Mal, als er bei *wir* die Hand für einen kurzen Moment von der Lehne löst (Abb. 25).

50 JM: herr aller herren

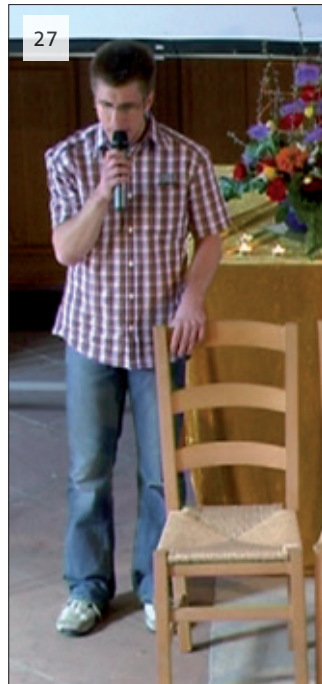
51       könig der könige



52       **wir** frEUen uns schon jetzt

53       dass du eines tages kommen wirst um uns heimzuholen

## 54 JM: in das neue jerusalem



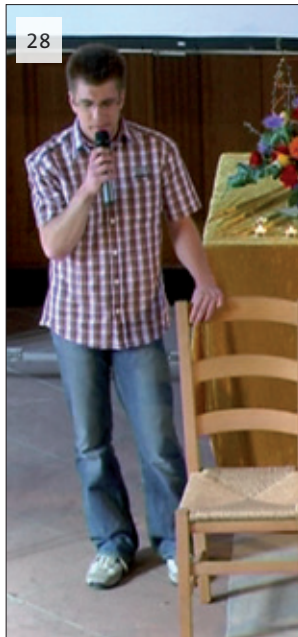
55      (--) und wir danken dir (-)

Er legt sie jedoch schnell wieder auf der hochkantigen Strebe der Stuhllehne ab und behält diese Handstellung dann bis zur Pause vor *und* bei. Ab *und* legt er seine Hand wieder in der vorherigen Position auf der Querverstrebung der Stuhllehne ab und belässt sie auch noch dort, als er mit *amen* die Anbetung beendet.

56      für alle die momente (--) dieser welt  
 57      die wir schon kleine einblicke  
 58      in dein kommendes reich erhaschen dürfen  
 59      (1.0) wir danken dir dass dein erbarmen allen gilt (--)  
 60      den geachteten genauso wie den ausgestoßenen (--)  
 61      den sicheren genauso wie den (.) verzagten (--)  
 62      den erfolgreichen genauso wie den verzweifelten  
 63      (1.0)  
 64      bitte vergibt uns wenn wir uns deiner liebe  
 65      verschlossen haben  
 66      oder wenn wir unserem nächsten (.)  
 67      deine liebe schuldig geblieben sind  
 68      nutze du diesen gottesdienst  
 69      um uns zu verändern  
 70      auf dass wir uns nicht mehr an diese welt

71 JM: sondern an deine guten und wohl gewählten worte richten

72 (2.0)



73 **amen**

Die über die Anbetung hinweg erkennbare Stabilität von Position und Positur und auch die geringe Varianz der Handhabung des Stuhls deuten deutlich darauf hin, dass der Stuhl als interaktive Ressource nicht in kleinschrittig-dynamischer und mit den verbalen Aktivitäten koordiniert eingesetzt wird. Vielmehr scheint die interaktionsarchitektonische Ressourcenqualität des Stuhles in erster Linie darin zu liegen, dass sie es dem Sprecher ermöglicht, sich an einer bestimmten Stelle im kirchenräumlichen Vorne und im Angesicht der Gemeinde zu verankern, die vorab nicht bereits als Sprechposition kenntlich gemacht worden war. Sozialtopografisch konnotiert die – wie wir jetzt sagen können – ausgesprochen robuste Positionierung die Nähe des Sprechers zur alphagottesdienstlichen Überformung des gottesdienstlichen Geschehens.

Mit dem die «anbetung» einrahmenden Aufwand an Bewegung und Haltung innerhalb der Stuhl-Position verkörpert der Sprecher die Spezifik und die Relevanz des «Dialoges» beim Beten. Ohne eine solche anbetungsadäquate Verkörperung wird die Anbetung selbst unglaublich oder als etwas ganz Anderes wahrnehmbar. Das Spielerisch-Inszenatorische der Verkörperung des Gebetes darf also gerade nicht als solches in den Vordergrund rücken (zum Zuschauen), was das Gebet – wie oben angedeutet – in eine prekäre Beziehung zu den vier Stühlen bringt, die genau das (Zuschauen) implizieren.

Und doch lässt der Sprecher den Stuhl eben wie gesehen auch in dieser Situation nicht los, sondern verharrt mit seiner linken Hand weiterhin auf der Lehne. Er trägt,

könnte man sagen, jetzt die Konsequenzen seiner Positionierung und ist dabei – mit Blick auf seine spezifische Nutzung der Interaktionsarchitektur und der damit verbundenen sozialtopografischen Orientierung: mehr oder weniger folgerichtig – auf den Stuhl bzw. die Stuhllehne gekommen. Indem er das Mikrofon nicht im Ständer belassen, sondern herausgenommen hat und nunmehr in der rechten Hand hält, hat er zur Anbetung nicht die Möglichkeit, eine Verkörperung zu realisieren, die typisch für Beten ist: aufrecht stehend, den Kopf leicht nach unten gerichtet, den Blick gesenkt und – das ist der relevante Aspekt – die Hände «zum Gebet gefaltet» oder zumindest vor dem Oberkörper etwa in Bauchhöhe zusammengeführt. Unter diesen – strukturell ungünstigen Verkörperungsbedingungen der Anbetung – ist das Festhalten der Stuhllehne also eine durchaus naheliegende Option, mit der der Sprecher gleichwohl nicht umhin kann, erneut zu kommunizieren, dass er für das, was er tut, im Altarraum keinen angestammten und «passenden» Platz hat.

Die Anbetung ist der zentrale Moment seiner Präsenz, in der sich die Funktion, die dem Sprecher im Ablauf des Alphagottesdienstes zukommt, offenbart und in der er für die Anwesenden wichtig wird. Und genau für diese Funktion wählt er eine in mehrfacher Hinsicht prekäre Position im Altarraum. Wir sehen darin kein Defizit – kein Verhalten, das dem Sprecher aufgrund mangelnder Professionalität unterläuft –, sondern einen exakten Ausdruck der fraglichen sozialen Positionierung. Auch in der Anbetung bleibt der Sprecher ausserhalb der rituellen Zeremonie eines normalen Gottesdienstes (genauso wie die vier Stühle vor dem Altar) als «Fremdkörper» erkennbar (übrigens auch schon, worauf wir hier nicht eingehen, durch seine Kleidung). Er gehört, so der Hinweis, viel mehr zu denen, an die sich der Gottesdienst wendet, als zu seinen «Protagonisten». Passgenau wird diese Präsenzfigur in der Einleitung zum Gebet durch den Sprecher thematisiert (s. o.): «ich weiss nicht wie es ihnen geht aber bei mir erweckt diese vorstellung den wunsch nach anbetung». Das Gebet erscheint nicht als vorbestimmter Teil der Liturgie durch den «Vorbeter», sondern entsteht aus einem persönlichen Wunsch heraus, gleichsam spontan. Eben auch an einer Stelle (im wahrsten Sinn des Wortes), die dafür vielleicht nicht besonders geeignet ist: am Rande der vier Stühle vor dem Altar.

### 3.2.3.3 Überleitung zum nächsten Lied

Der Sprecher beendet die Sprechpause nach *amen* mit einem erneuten Gliederungssignal *so*. Wir sehen, dass er seine abgelegte Hand immer noch an der gleichen Stelle auf der Querverstrebung liegen hat.



74 (1.5)



75 JM: so

Das Gliederungssignal *so* erinnert an die verbale Erstaktivität des Sprechers, weswegen wir uns das zugehörige Standbild noch einen Moment lang anschauen wollen. Denn nicht nur die Verbalität, sondern auch das körperlich-räumliche Verhalten des Sprechers lässt sich auf das Standbild der ersten *so*-Gliederung beziehen. Dabei zeigt sich eine interessante Parallele. Auch im vorliegenden Fall wird das sprachliche Gliederungssignal als Hinweis auf relevante Abschlüsse und die Projektion nachfolgender Relevanzen in einem Kontext modalitätsspezifischer *A-Synchronität* realisiert. In beiden Fällen muss Verbalität die Gliederung also alleine tragen, da der Sprecher auf Modalitätssynchronisierung (Putzier 2011) verzichtet. Die Gliederung der eigenen Aktivitäten wird also nicht auch noch durch andere, simultan eingesetzte Ausdrucksressourcen erkennbar verdeutlicht.

Wie zu sehen ist, behält der Sprecher sowohl seine Position als auch seine Handhaltung während der Realisierung des Gliederungssignals unverändert bei (Abb. 29). Erst als er bereits dabei ist, den nachfolgenden Lobpreis anzukündigen, löst er wieder für einen kurzen Moment seine linke Hand von der Stuhllehne, wo sie die ganze Zeit geruht hatte. Das Gliederungssignal kommt also *so* gesehen erneut *«zu spät»*. Das Bild (Abb. 30) fängt dabei die maximale Abwärtsposition der hinter der Stuhllehne befindlichen Hand ein. Der Sprecher beabsichtigt also offensichtlich nicht, seine Hand ganz sinken zu lassen, sondern hält sie gewissermaßen in Reichweite der Stuhllehne. Dazu behält er den Arm angewinkelt und die Hand etwas leicht abgesenkt hinter der Stuhllehne.



76 JM: zu unserer anbetung passt auch der lobpreis



77 deshalb wollen wir jetzt gemeinsam singen

Wie zu sehen ist, kehrt seine Hand sehr schnell wieder auf ihren angestammten Platz zurück und umfasst wieder von oben die Stuhllehne. Dort bleibt sie dann erneut liegen (Abb. 31). Die Systematik des sehr kurzen Loslassens gilt also für beide Fälle, kann aber hier – wie im ersten Fall – wieder nicht aktivitätssensitiv näher spezifiziert werden. Es scheint sich tatsächlich um eine über die zeitliche Dauer, die Beständigkeit und die Sta-

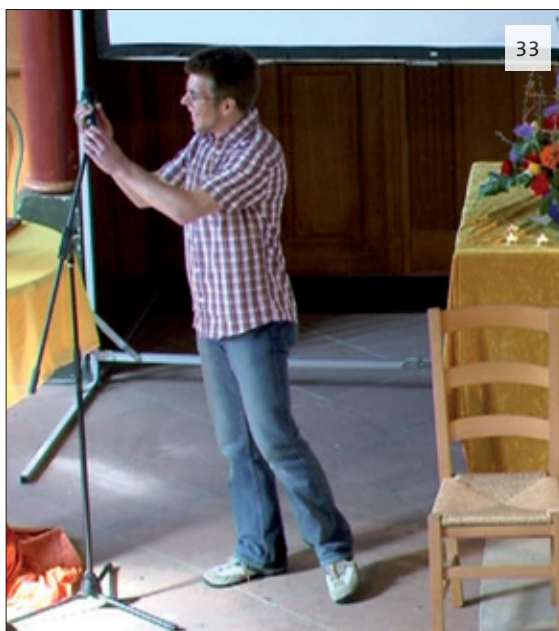
tik wirkende, interaktionsreflexiv auf die gesamte Präsenzfigur bezogene Handhabung des Stuhles zu handeln. Die Tatsache der Verbindung mit dem Stuhl steht dabei deutlich im Mittelpunkt. Eine im Bereich der Mikrostruktur beobachtbare Varianz lässt sich dagegen gerade nicht, wie gesehen, konsistent auf die verbalen Aktivitäten beziehen. Wir haben es also nicht mit einer redebegleitend-«rhetorischen» Ausnutzung der Stuhllehne als Griffressource zu tun.



78 JM: das lied das heißt (.) feiert jes<sup>us</sup>

Wir wollen abschliessend noch einen Blick darauf werfen, wie die Episode in Phase 2 zu Ende geht.

#### 3.2.3.4 Einstecken des Mikrofons, Rückweg und Sitzplatzeinnahme



79 [(6.0)]

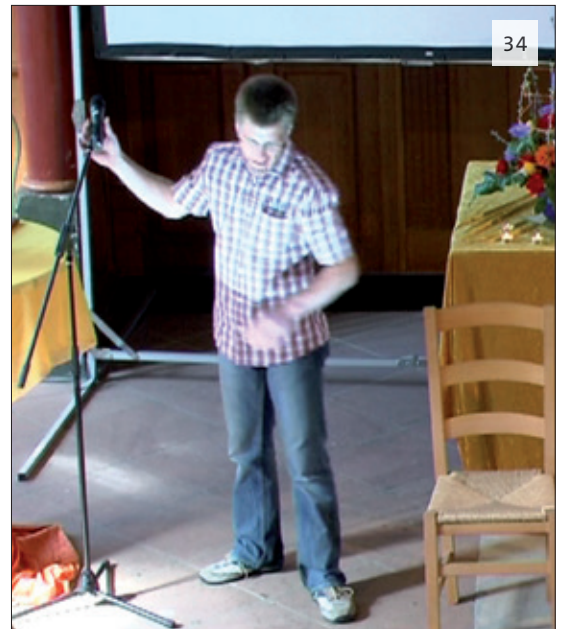
Unmittelbar nach der Ankündigung des nächsten Liedes (Abb. 33), mit dem der gemeinsame Lobpreis vollzogen wird, gibt der Sprecher seine bisherige Position neben den Stühlen auf und stellt auch die Handhabung des Stuhles ein. Er lässt zunächst die Stuhllehne los, dreht dann seinen Körper nach rechts und macht einen Schritt in Richtung Mikrofonständer, wobei er ein breites und offenes Lachen/Lächeln im Gesicht hat, das sich offenkundig nicht an die Gemeinde richtet. Er hebt beide Arme und Hände und steckt das Mikrofon wieder in die vorgesehene Halterung. Er lässt also das Mikrofon nicht etwa auf einem der Stühle oder auf dem Altar oder dem Bistrotisch liegen, sondern stellt durch das Einstecken des Mikrofons in den Ständer den ursprünglichen Zustand vor seiner Nutzung wieder her. Damit sind alle interaktionsarchitektonischen Implikationen wieder in Kraft – und es ist nicht klar, was genau nach dem nächsten Musikstück passieren wird. Die vier Stühle vor dem Altar bleiben für die Dauer der Musik wieder sich selbst überlassen, ohne dass sie ihr Potential bislang schon ausgespielt hätten. Sie warten, könnte man auch sagen, auf das «anspiel».

Im Abgang des Sprechers zeigt sich dann noch ein weiteres Detail im Hinblick auf die schon beschriebene A-Synchronität der multimodalen Selbstpräsentation des Sprechers:

Das Standbild (Abb. 34) zeigt den Sprecher in dem Moment, in dem das Mikrofon wieder in der Halterung steckt und sich bereits wieder deutlich nach links gedreht hat. Einzig seine rechte Hand hält von unten noch das Mikrofon bzw. den Halter. Er ist aber ganz offensichtlich in einer transitorischen Phase und seine körperliche Ausrichtung projiziert sein Weggehen aus dem kirchenräumlichen Vorne. Es ist aber ebenso offensichtlich, dass er noch nicht im Gehen begriffen ist.

Gleichwohl wurde bereits der Beamer eingeschaltet, um den Gottesdienstbesuchern das Mitsingen des Lobpreises durch Mitlesen des an der Projektionsfläche sichtbaren Liedtextes zu ermöglichen. Man kann deutlich das helle, weiße Licht des Beamers im Oberkörperbereich des jungen Mannes erkennen und seine Reaktion darauf. Er blickt nach unten und kneift seine Augen zusammen, um nicht von dem Licht geblendet zu werden.

Wir haben es hier also nicht mit einem Fall von smooth transition zu tun, sondern mit einer Art Überlagerung zweier Aktivitätszusammenhänge, bei dem der alte noch nicht vollständig abgeschlossen, der neue jedoch bereits in Gang gesetzt ist. Hätte der Bediener des Beamers, der wie oben beschrieben in der ersten Reihe der linken Gangseite sitzt, nur noch einen kleinen Moment gewartet, hätte der junge Mann den Altarbereich

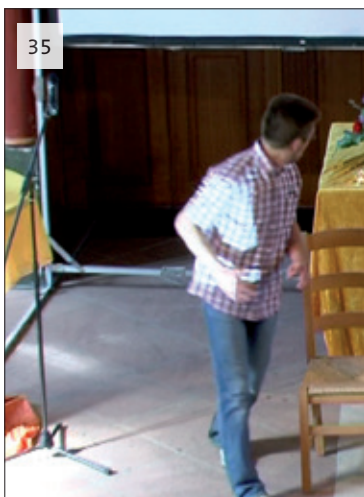




gänzlich ohne unfreiwillige Ausleuchtung verlassen können. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wenn man auch darin nicht einfach ein ›Versehen‹ sehen will (dass es durchaus auch sein mag), sondern nach seiner davon unbeschadet gültigen, für alle Anwesenden wahrnehmbaren Aussagekraft fragt, fällt auf, dass der etwas ›zu früh‹ eingeschaltete Beamer eine Konvergenz hat mit Blick auf die beschriebene A-Synchronität der Aktivitäten des Sprechers. Etwas zugespitzt gesagt: Der Sprecher scheint mit der Gestaltung seiner interaktiven Präsenz als ›Fremdkörper‹ im kirchenräumlichen Vorne so erfolgreich gewesen zu sein, dass der Bediener des Beamers auf seine Präsenz keine Rücksicht nimmt.

Jedenfalls erachtet er die Sichtbarkeit des Sprechers nicht für so wichtig, dass er sich fein abgestimmt mit ihm bei der Realisierung eigener Aufgaben koordiniert und z. B. tunlichst darauf achtet, die Beamerpräsentation erst dann zu starten, wenn sie nicht mehr in Konkurrenz und Konflikt zur Sichtbarkeit der Fokusperson geraten kann. Wir betrachten die mangelnde Synchronität also als eine Art motivierten Fehler und als das Ergebnis einer gemeinsamen und in sich konsistenten Herstellung, die aus der relevanzrückstufenden interaktiven Präsenz des Sprechers und der damit korrespondierenden Reaktion des Beamer-Bedieners entsteht.

Der Sprecher setzt sich dann sehr schnell in Bewegung (Abb. 35) und geht wieder mit raumgreifenden Schritten die Altarstufen hinunter (Abb. 36), um sich auf seinem angestammten Platz in der ersten rechten Sitzreihe niederzulassen (Abb. 37).



Noch während er sich hinsetzt, erklingen die ersten Töne des von ihm angekündigten Liedes. Man kann nun auch den an der Projektionsfläche stehenden Text des Liedes ›Feiert Jesus‹ lesen. Ein interessantes Detail ist dabei in Abb. 35 zu sehen. Hier dreht sich der Sprecher, der sich bereits in Bewegung befindet, nach links um und schaut auf die Projektionsfläche des Beamers. Man kann dieses Verhalten durchaus im Sinne eines Kontrollblicks deuten. Der Sprecher scheint nicht nur mit der Bearbeitung seiner eigenen Aufgabe beschäftigt zu sein, sondern auch mit der Kontrolle der Sicht- und Les-



barkeit des Textes auf der Projektionsfläche. Der Sprecher verhält sich damit als einer der aktiven Gottesdienstgestalter mit andauernder Verantwortung, auch wenn wie in diesem Fall keine Primärzuständigkeit vorliegt, sondern bereits der Beamer-Bediener übernommen hat und die Bandmitglieder in den Startlöchern stehen (bzw. sitzen).

### 3.3 Resümee

Der Blick auf die Interaktionsepisode in Phase 2 mitsamt Rekonstruktion der sozialtopografischen Interpretation der vier Stühle vor dem Altar durch die als Sprecher agierende Person zeigt, dass die Geschichte der vier Stühle noch nicht beendet ist, sondern weitergeschrieben wird. Sie werden als Bestandteil des Alphagottesdienstes und darin als Requisite(n) des «anspiels» erkennbar gemacht – darin liegt die projektive Kraft der vier Stühle, die unverändert erhalten bleibt.

Auch wenn der Sprecher diese Projektion nicht einlöst, nutzt er doch auch bereits für sein Sprechen die Ressourcenqualität der Stühle: interaktionsarchitektonisch als Griff- und Abstützressource und sozialtopografisch als Sinnressource für die eigene Positionierung als Teil des Alpha-Gottesdienstes. Das «verbindet» die soziale Position des Sprechers mit der Sozialtopografie der vier Stühle vor dem Altar. In der ansonsten sehr verwunderlichen und gleichzeitig sehr stabilen (robusten) Anlehnung an einen der vier Stühle in Form der handhabenden Verankerung wird diese soziale Verbindung unmittelbar augenfällig.

## 4 Der Altarraum als Bühne: Anspiel und Stuhlnutzung

Wir kommen im Folgenden zu dem vom Sprecher angekündigten «anspiel». Es ist in der Sequenzialität des Gottesdienstes das vierte Element. Dem Anspiel unmittelbar vorausgegangen sind das Eröffnungslied der Musikgruppe, die soeben analysierte Eröffnung des Gottesdienstes, die eine Begrüßung, die Bekanntgabe des Themas, die Anbetung und die Vorankündigung des Lobpreises umfasst, und der anschliessende Lobpreis, der in dem gemeinsamen Singen des von der Musikgruppe begleiteten Liedes «Feiert Jesus» besteht. Im unmittelbaren Anschluss an diesen Lobpreis folgt nun also das «anspiel».<sup>12</sup> Seine Funktionalität besteht, vorgreifend gesagt, darin, in Form einer kurzen Spielszene in das Thema des Alphagottesdienstes einzuführen. Wir besprechen im Folgenden zunächst die interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Implikationen der für die Szene charakteristischen Stuhlnutzung anhand eines Standbildes (4.1) und gehen dann auf die Interaktion während des Anspiels ein (4.2).

<sup>12</sup> Das Anspiel beginnt etwa 20 Minuten nach Start der Aufnahme und etwa 10 Minuten nach dem Eröffnungslied.

#### 4.1 Zwei Stühle sind besetzt

Mit dem Anspiel wird eine Nutzung der Stühle realisiert, die ihrer mobiliaren Grundfunktionalität entspricht: Zwei Personen haben auf den mittleren Stühlen Platz genommen, ohne dabei die Anordnung der Stühle in nennenswerter Weise zu verändern. Sie sitzen damit Seite an Seite (Abb. 38 und 39).



Wir können zudem sehen, dass eine der beiden Frauen ihren Kopf nach rechts zu ihrer Sitznachbarin gedreht hat und zugleich in ihrer Oberkörperhaltung etwas von ihrer Sitznachbarin abgerückt ist, um ihr nicht zu nahe zu kommen. Mit dieser Kopfdrehung und dem Neigen des Oberkörpers kompensiert sie die durch die Stuhlanordnung erschwerte Ausrichtung der Kommunikationsorgane aufeinander. Es gehört zu den durch die Stuhlanordnung erwartbar gemachten Implikationen, dass sich die nebeneinander Sitzenden einander nicht zuwenden, um in eine fokussierte Interaktion einzutreten. Was durch vier Stühle nebeneinander erwartbar gemacht wird, ist eine Situation gemeinsamen Verweilens bei weitgehender Aussparung fokussierter Zuwendung («warten»: s. o. 2.2.2). Wenn die Sitzenden doch in fokussierte Interaktion eintreten wollen – wie auf den Bildern ersichtlich –, müssen sie die interaktionsarchitektonischen Implikationen durch einen Mehraufwand an Bewegung und Positionierung ausgleichen (oder die Interaktionsarchitektur der Stuhlanordnung z.B. durch Verrücken der Stühle selbst verändern).

Man kann auf Abb. 38 zudem sehen, dass die beiden Sitzenden von allen anderen Gottesdienstbesuchern nicht nur wahrgenommen, sondern gezielt beobachtet werden. Damit wird eine weitere von uns herausgearbeitete Implikation eingelöst: Die Gottesdienstbesucher sehen als «Zuschauer» dem zu, was auf den Stühlen als Kernmöblierung der Bühne passiert. Die Sitzenden agieren auf diese Weise als Schauspielerinnen, die etwas für die Zuschauer vorführen. Auch wenn immer noch zwei Stühle frei sind, ist damit zweifellos ein Szenario eingetreten, das erstmalig das interaktionsarchitektonische Versprechen der vier Stühle einlöst.

Jedenfalls wird nun ersichtlich, dass das, was hier auf den Stühlen passiert, unter der Bedingung der genauen Beobachtung des Publikums passiert, also in irgendeiner

Weise für die Anwesenden Zuschauer produziert wird. Das «anspiel» ist also eine Art von Schauspiel. Diese Beschreibung gilt für die Besprechung eines Themas, das für die Anwesenden interessant ist und sich an die Anwesenden wendet. Sie gilt auch für das Aufführen eines Stückes, das aus den beiden Personen Schauspieler macht, die ein Stück aufführen, das eine Szene nachbildet, die mit der Stuhlanordnung gleichsam mit Bühnenbildnerischen Mitteln unterstützt wird.

Die Aufeinanderbezogenheit der Sitzenden spricht dabei gegen eine Adressierung des Publikums. Auch lassen sich die Sitzhaltungen der beiden Frauen nicht gut mit einer publikumszugewandten Sprechsituation in Einklang bringen. Schließlich spricht auch der zwischen den Füßen der einen Person unübersehbar platzierte Koffer eine andere Sprache: Hier wird etwas aufgeführt und «vorgespielt»: Dafür spricht der Aktenkoffer als Requisit, das man in der fraglichen Situation eben dabei hat; dafür spricht, stärker vertrautheitsabhängig, schließlich auch die aktivierte Projektionsfläche, die die gespielte Situation zusätzlich auflädt: Über einem verschlossenen, schmiedeeisernen Gitter ist das Wort «Himmel» zu lesen (ein Lexem, das in der Ansprache zuvor noch systematisch ausgespart worden war: s. o. 3.2.3.1). Beide Aspekte sind unzweifelhaft als Requisiten einer Aufführung zu identifizieren, welche die beiden Sitzenden für die Zuschauer auf die Bühne (Stühle) bringen. Die Warte- und Verweilsituation, für die die Anordnung der Stühle die adäquate interaktionsarchitektonische Voraussetzung schafft (im Sinne eines Bühnenbildes), wird durch die Projektion einer Art Himmelspforte in einen mit der Sozialtopografie des Altarraums kompatiblen Zusammenhang gestellt:

Wir sehen ein schmiedeeisernes Tor, wie wir es beispielsweise als Markierung der Zufahrt zu etwas größeren ländlichen Gütern kennen. Es ermittelt ein wenig den Eindruck, trutzig und nicht ohne weiteres und nicht gerade leicht zu bewegen zu sein. Über diesem Tor steht das Wort «Himmel» (Abb. 40).

In seiner schmiedeeisernen Schwere symbolisiert das Tor, auch dadurch, dass es geschlossen und nicht geöffnet ist, dass der Einlass in den «Himmel» nicht wohlfeil, sondern zunächst einmal geschlossen ist. Ob und wie dieses Tor «vor» dem Himmel zu öffnen ist oder geöffnet wird, gehört zu den offenen Fragen, die die Projektion andeutet. Wie immer sie auch religiös (d. h. vertrautheitsabhängig) weiter auszudeuten wäre, stiftet die Projektion auf diese Weise einen Zusammenhang mit der vorangegangenen Einführung in die Thematik: Der auf der Fläche projizierte «Himmel» ist der zuvor be- und umschriebene Ort, «an dem es keine tränen keine trauer und keine klage und kein mühsal gibt». Aber offenkundig ist dieser Ort nicht ohne weiteres und nicht für jedermann zugänglich. Wenn wir uns eingangs gefragt haben, wie die Auffüh-



rung eines Stückes auf einer Bühne – die Umfunktionalisierung des Altarraums zu einer Bühne (von der übrigens auch die Musikinstrumente ein Zeugnis ablegen) – mit der Sozialtopografie des Kirchen- und insbesondere Altarraums vereinbar sein können sollte (ohne dass die Sozialtopografie des Altarraumes vollständig außer Kraft gesetzt würde: Kirche als Konzert- oder Theatersaal), bietet die Projektion mit ihrer lesbaren Symbolik («Himmel») nun eine Verbindung.

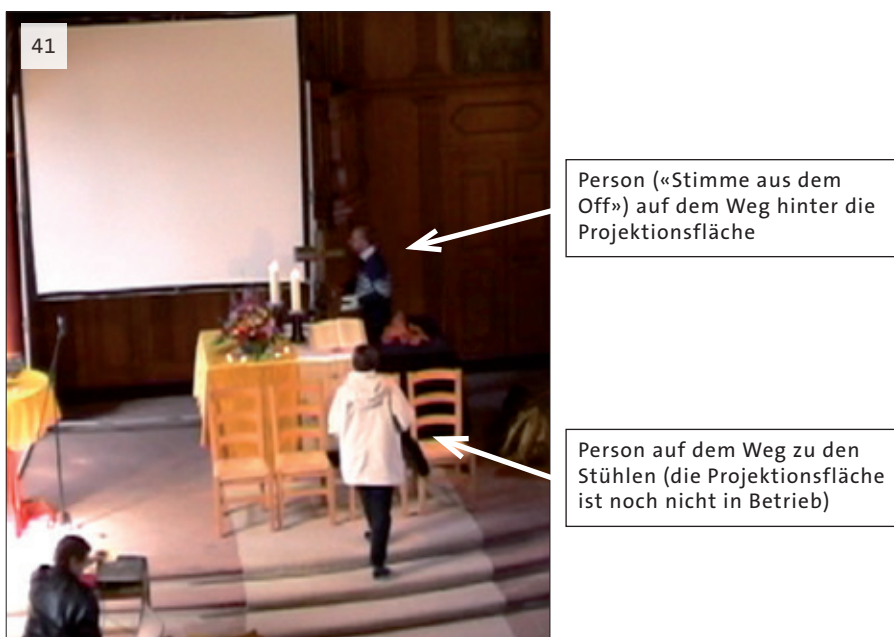
Das gespielte Stück geht eine Verbindung ein mit dem, was im kirchenräumlichen Vorne als Teil des Gottesdienstes geschieht. Genau damit wird es nicht nur zu einem xbeliebigen «Schauspiel» oder «Stück» (oder «Sketch»), sondern zu einem *Anspiel*, das seine Funktionalität in der Umsetzung einer bestimmten Thematik hat, für die, soviel ist an dieser Stelle bereits ersichtlich, die Situation vor der «Himmelspforte» von Bedeutung ist. Dabei verweisen die vier Stühle vor dem Altar intersituativ auf vergleichbare pragmatische Kontexte, in denen – wenn auch nicht auf den Einlass in den Himmel, so doch – darauf gewartet wird, z. B. als Nächster zum Arzt aufgerufen zu werden. Die vier Stühle und ihre Anordnung tragen auf diese Weise dazu bei, die Situation vor der Himmelspforte als Warte(zimmer)situation erkennbar und verstehbar zu machen. Damit wird das interaktionsarchitektonische Versprechen eingelöst, das die vier Stühle von Beginn an manifestieren.

Auch der Aspekt, dass zwei Stühle frei bleiben, erfährt mit der Uminterpretation der vier Stühle als Teil der bühnenbildlichen Vergegenwärtigung einer Warte(zimmer)situation sofort seinen sozialen Sinn: Für das Warten ist es gerade nicht konstitutiv, wie viele weitere Personen noch warten – im Gegenteil verweisen gerade die frei bleibenden Stühle auf den Wartecharakter der Situation: Es ist damit zu rechnen, dass noch weitere Personen in genau der gleichen Situation sind und dass es daher zu einem länger andauernden Verweilen kommt, das im Sitzen (besser als im Stehen) erduldet und ertragen werden kann. Wenn auf einer Podiumsdiskussion zwei von vier Stühlen leer bleiben, wäre das dagegen ein kleiner Skandal für die Organisatoren. Wenn als Teil des Bühnenbildes einer Wartesituation zwei Stühle frei bleiben, kann das positiv sogar die Suggestivität der Stuhlreihe als Warteort (als Nicht-Ort) verstärken: Andere sind schon drangekommen, und wieder andere werden nach uns darauf warten, (d)ranzukommen.

Die aktuellen Standbilder zeigen auch, dass das, was interaktiv geschieht, nicht nur durch die möblierte Interaktionsarchitektur, die verkörperte Sozialtopografie und die sicht- und lesbare Projektion getragen wird. Offenbar sind die beiden Sitzenden auch in ein Gespräch verwickelt (s. o.). Es gibt also neben den sicht- auch hörbare Erscheinungsformen, die für das, was passiert, offenbar von Bedeutung sind – auch wenn wir diese Bedeutung bereits sehr weitgehend aus der im Standbild eingefrorenen Stuhlnutzung extrapolieren können. Wir wollen deshalb im Folgenden die Genese und den weiteren Verlauf der in ihrer Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie rekonstruierten Szene analysieren.

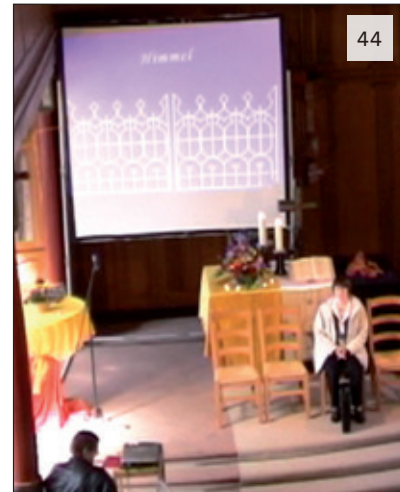
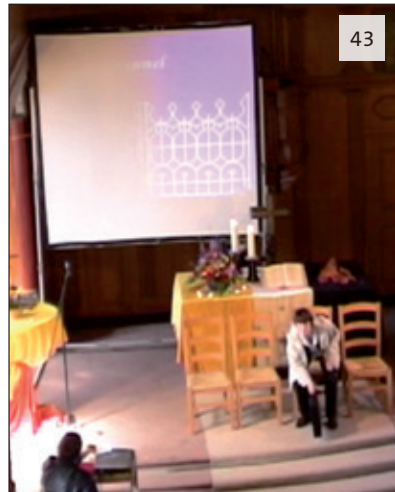
## 4.2 Vier Stühle vor der Himmelspforte: das «Anspiel»

Nachdem der Lobpreis verklungen ist (s. o. 4), startet das Anspiel damit, dass eine Person aus der ersten, linken Sitzreihe aufsteht und sich auf den rechten der beiden mittleren Stühle setzt. Während die Person, die auf einem der Stühle Platz nimmt, nach vorne geht, geht gleichzeitig eine andere Person im Hintergrund des Altarraums hinter die Projektionsfläche, um dort etwa in der Altarmitte während des gesamten Anspiels stehen zu bleiben (und mit Unterschenkeln und Füßen für einen Teil der Gottesdienstbesucher verdeckt sichtbar bleibt). Es gibt also noch einen dritten Beteiligten, der während des Anspiels hinter der Projektionsfläche des Beamers verbleibt und, das sei vorweggenommen, von dort aus in gewissen Abständen immer wieder hörbar wird (als «Stimme aus dem Off»):



Während die beiden Personen – wie in Abb. 41 sichtbar – dabei sind, ihre Plätze einzunehmen, ist die Projektionsfläche (ebenfalls erkennbar) noch nicht aktiviert und entsprechend «leer». Erst mit dem Platznehmen auf einem der mittig positionierten Stühle erfolgt nahezu synchron die Inbetriebnahme des Beamers mit dem Effekt einer für alle sicht- und lesbaren Projektion (die wir bereits beschrieben und interpretiert haben: s. o. 4.1) (Abb. 42, 43 und 44):





Damit sind gleich zwei vordergründig-starke Hinweise gegeben, dass nunmehr etwas Eigenständiges beginnt, in dessen Mittelpunkt offenkundig die vier Stühle vor dem Altar und die Sicht- und Lesbarkeit der Projektionsfläche stehen werden. Ob und in welcher Weise die (partiell noch sichtbare) Person hinter der Projektionsfläche in das Spiel eingreifen wird, ist an dieser Stelle noch offen. Aufgrund der nunmehr offenkundig erfolgten Einlösung der interaktionsarchitektonischen Implikationen eines der vier Stühle vor dem Altar kann aber kein Zweifel daran bestehen, dass wir (zusammen mit den Gottesdienstbesuchern) nunmehr dabei sind, den Beginn des angekündigten «anspiels» unmittelbar vor uns zu haben.

Wie wir im Folgenden zeigen wollen, leistet der Beginn des Anspiels eine Vereindeutigung und thematische Entwicklung der bereits durch die Interaktionsarchitektur von ihrer Situationsspezifität erwartbar gemachten Handlungspragmatik. Das beginnt damit, dass wir sehen können, wie die Person, die soeben Platz genommen hat, demonstrativ auf ihre Uhr schaut:

Man kann an dieser Szene sehr gut erkennen, wie alles, was die in Blickrichtung des Publikums sitzende Person jetzt tut, automatisch in den Sog der Wahrnehmungswahrnehmung gerät, wie er durch die mit der Nutzung der Stühle erfolgte Umdefinition des kirchenräumlichen Vorne zur Bühne fast unausweichlich erzwungen wird. Unterstützt wird dieser Zuschau(er)-Effekt dadurch, dass die Sitzende nicht beiläufig und unauffällig zu ihrer Uhr schaut (Abb. 45), sondern das Auf-die-Uhr-Blicken unübersehbar macht durch ein Anwinkeln und Anheben des linken Arms bei gleichzeitigem



weiten Zurückstreifen des Ärmels mit der anderen Hand und des Neigens des Kopfes in Blickrichtung auf den Unterarm. Das Auf-die-Uhr-Schauen will also nicht nur gesehen, sondern auch *verstanden* werden.

Es ist nicht schwer, diesen Verstehensappell nachzuvollziehen: Mit dem unübersehbaren Blick auf die Uhr vermittelt die Sitzende den Eindruck, dass sie schon eine längere Zeit und bereits auch etwas ungeduldig wartet. Damit wird die fragliche Situation als *Wartesituation* überdeutlich markiert. Das Anspiel wird, so das Signal, eine Wartesituation thematisieren, und es wird primär um das gehen, was während des Wartens passiert. Schon der Blick auf die Uhr löst also das interaktionsarchitektonische Versprechen der vier Stühle vor dem Altar als Warteraumsituation vollumfänglich ein und vereindeutigt die durch das Anspiel in Szene gesetzte Situation als eine des Wartens. Aufgrund der soeben aktivierten Projektionsfläche bietet sich zugleich ein weitergehendes Verstehen an, das mit dem zu tun hat, *worauf* die Sitzende wartet und was durch die vier Stühle alleine nicht eingelöst werden kann. Es ist der durch die Stilisierung einer Art Himmelspforte nahegelegte Einlass in den «Himmel», auf den an dieser Stelle gewartet wird (s. o. 4.1 die Beschreibung der Sicht- und Lesbarkeit der Projektion).

Das Anspiel geht dann im unmittelbaren Anschluss damit weiter, dass die Stimme eines nicht sichtbaren Sprechers vernehmbar wird (es ist die Stimme aus dem Off hinter der Projektionsfläche) und mit ihr ein namentlicher Aufruf:



01 SO: eva (-) maria (-) **meier** (-) bitte

Ein Name wird genannt und sprechsprachlich als *Aufruf* stilisiert (im Sinne einer ganz auf Verständlichkeit und Hörbarkeit ausgerichteten Stimme). Dazu sehen wir die Wartende, die synchron zum Ertönen des Aufrufs aufgesprungen ist (Abb. 46). Damit ist überdeutlich gemacht, dass in dem Anspiel eine uns alltäglich vertraute Situation des auf Etwas Wartens in Szene gesetzt wird: das offensichtlich (an)gespannte Warten darauf, (endlich) namentlich *aufgerufen* zu werden. Obwohl an dieser Stelle lediglich eine

Person einen der vier Stühle besetzt hat, ist das interaktionsarchitektonische Potential der vier Stühle damit bereits eingelöst. Es spielt dafür keine Rolle, dass aktuell drei Stühle unbesetzt bleiben. Das Leer-Bleiben der Stühle gehört pragmatisch zur Wartesituation konstitutiv dazu: Andere mögen bereits aufgerufen worden sein, und nächste Personen werden noch kommen. Festzuhalten ist auch, dass für die Stuhlnutzung interessanterweise nicht nur das Platznehmen relevant ist, sondern eben auch der als solcher unverkennbare *Aufruf*. Alles, was pragmatisch zur Wartesituation dazu gehört (dazu gehören kann), trägt automatisch dazu bei, eine bestimmte Stuhlanordnung und -nutzung sozialtopografisch eindeutig zu machen.

Der Prototyp der fraglichen Situation ist das ärztliche Wartezimmer, aber auch an eine Behördensituation mit Wartebereich könnte man denken. Diese alltagsweltliche Struktur wird im vorliegenden Anspiel fallspezifisch mit Sinn aufgeladen. Dafür ist in erster Linie die projizierte Sicht- und Lesefläche verantwortlich, die mit ihrer Stilisierung der «Himmelspforte» den «Himmel» selbst zum Ziel des Wartens macht. Es ist, wie wir bereits ausgeführt haben, die religiös hoch aufgeladene und vielfach symbolisierte Situation, in der über den Einlass in den Himmel (oder aber die Verdammung in die Hölle – auf der Projektionsfläche ausgespart) entschieden wird. Diese Situation wird hier als wartezimmerähnliche Situation alltagsweltlich in Szene gesetzt. Sie wird gestaltet als alltägliche Wartesituation (wie wir sie bis in die Stuhlanordnung hinein kennen) mit Aufrufen – und damit pragmatisch «profaniert». Daraus resultiert zwangsläufig ein komisches Potential der Szene, das mit dem Kurzschluss von Sakralem und Profanem zu tun hat: Die hochdramatische Situation kann in ihrer Gestaltung als Alltagssituation eine befreiende und belustigende Wirkung entfalten.

Das Anspiel wird auf diese Weise von Beginn an als Spiel mit Sketchpotential erkennbar.<sup>13</sup> Das fängt schon damit an, dass sich unmittelbar vor der Himmelspforte überhaupt ein Warteszenario ergibt, wie wir es aus typischen Situationen kennen und wie es hier bis in die Details der Möblierung und der sprechsprachlichen Intonation konkretisiert wird. Dabei ist klar, dass die hier Wartenden, im Augenblick ist es lediglich eine Person, darauf warten, in den Himmel aufgenommen zu werden. Genau an dieser Stelle springt die Projektion sinnstiftend ein. Wen immer man sich bei der Stimme aus dem Off auch als himmlischen Mitarbeiter an der Himmelspforte vorstellen mag (als gatekeeper: «Petrus»), er ist derjenige, der die Aufnahme in den Himmel durch Aufruf des Namens verkündet oder aber zumindest die Aufnahme-prozedur (-prüfung) durch Aufruf des Namens startet. Die Legitimität, durch das stilisierte Tor hindurchzugehen,

13 Nicht zufällig wird die fragliche Szene immer wieder als Szene mit Belustigungspotential gestaltet. Vgl. als willkürlichen Beleg: <http://www.apotheken-umschau.de/Lebenswert/An-der-Himmelspforte-Ein-aelteres-Ehepaar-steht-vor-Petrus-14988.html> (Motto: *Kommt ein Mann zur Himmelspforte ...*). S. auch u. Anmerkung 15 den Hinweis auf einen Karnevalsschlager, in dem diese Szene ebenfalls im Sinne der Belustigung gestaltet wird – eine Art Vorlage, die im Anschluss an das Anspiel durch einen als Moderator fungierenden Sprecher (unfreiwillig oder beabsichtigt) aufgenommen wird (s. u. 5.2).

hängt also davon ab, ob die Stimme aus dem Off den eigenen Namen überhaupt aufruft. Und auch dann hat man noch keine Gewissheit ... Das Ergebnis des Wartens, so kann man schließen, ist nicht evident, sondern ungewiss – und genau das verleiht der Szene von Beginn an ihre dramaturgische Spannung.

Wir wollen an dieser Stelle nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass die Sitzende mit dem Aufruf eines Namens aufgestanden (ungeduldig aufgesprungen) ist. Das schnelle Aufstehen der Sitzenden in Reaktion auf den namentlichen Aufruf schliesst einerseits unmittelbar an den Blick auf die Uhr an, insofern es die Ungeduld der Wartenden dramatisiert: Sie, die Wartende, kann es kaum aushalten, noch länger still zu sitzen, weil das Aufrufen ihres Namens aus ihrer Sicht bereits überfällig ist. Umso grösser ist die Enttäuschung, wenn sich wenig später herausstellt, dass der erfolgte Aufruf anscheinend nicht der Wartenden, sondern einer anderen Person gegolten hat. Gezeigt wird diese für die Dramaturgie des Spiels sehr wichtige Enttäuschung der Wartenden durch die Mimik und das erneute Platznehmen (Abb. 47a und b).



Im Video kann man sehen, wie die Wartende bereits sehr schnell auf den ersten namentlichen Aufruf reagiert hatte und bereits bei *meier* fast vollständig zum Stand gekommen war und dabei nach rechts in Richtung Himmelspforte schaut (siehe Abb. 46). Nachdem sie festgestellt hat, dass sie (wohl zum wiederholten Mal) nicht gemeint ist, setzt sie sich nun wieder auf ihren Platz. Das Sitzen auf dem Stuhl bekommt dadurch einen dispräferierten Charakter: Es zeigt an, noch nicht «dran» zu sein. Es ist also der Wechsel der Präsenzform vom Sitzen zum Stehen (vermittels Aufspringen) und zum erneuten Sitzen, der das Warten zu einem bereits problematischen Warten macht. Die Darstellung der Notwendigkeit, sich wieder in die vorherige, wartende Präsenzform begeben zu müssen, und die darin zum Ausdruck kommende Enttäuschung leben essentiell von der Interaktionsarchitektur der vier Stühle und wären ohne sie nicht gleichwertig darzustellen. Es ist die Symbolik des «Zusammen- und Niedersinkens», mit der hier aufgrund einfacher



Darstellungsmittel – eben dem usuellen Gebrauch der ›Warte-Stühle‹ – das erneute Sich-Hinsetzen als eine Art ›Rückfall‹ in Szene gesetzt werden kann.

Wir wollen anlässlich dieser gleich zu Beginn des Anspiels erfolgenden Ausnutzung der Stühle als Sitz- und Aufstehressource festhalten, dass eine Wartesituation *mit* Stühlen offenbar eine andere pragmatische Qualität hat als eine *ohne* Stühle, bei der die Wartenden stehen bleiben (müssen). Der Prototyp für das Warten ohne Stühle ist wohl die ›Warteschlange‹, wie sie sich ergeben mag, wenn Fußballfans auf den Einlass ins Stadion, Besucher/innen auf den Einlass in ein Ausstellungsgebäude oder Reisende vor einem Schalter oder an einer Bushaltestelle auf eine Auskunft bzw. auf den Bus warten. In der Tat wäre die Inszenierung einer Warteschlange eine Art funktionales Äquivalent für die gewählte Wartezimmersituation. Davon abgesehen, dass eine Warteschlange tatsächlich die Anwesenheit mehrerer Spieler erfordert und nicht so leicht zu ›möblieren‹ ist, gibt es wohl auch subtile Unterschiede in den fraglichen sozialen Handlungskontexten.

So unterscheidet sich die Wartezimmersituation von den eben genannten Warteschlangesituationen z. B. dadurch, dass das Schlange-Stehen häufig im Freien, das Warten auf Stühlen dagegen häufig im umbauten und geschlossenen Raum stattfindet, in dem es als ›Wartezimmer‹ sogar eigens innenarchitektonisch ausgewiesen ist. Sitzendes Warten ist in vielen Situationen (wie der des Wartens auf die Ärztin oder des Wartens in einer Behörde) in anderer Hinsicht hierarchieimplikativ. Vereinfacht gesagt: Wer im Wartezimmer sitzt, ist vielfach in anderer Weise bedürftig und berechtigt als derjenige, der in einer Schlange steht – auch wenn diese Beschreibung offenkundig nicht für alle Fälle gilt.

Greifbarer und eindeutig ist vor dem Hintergrund der soeben besprochenen Szene allerdings der Unterschied, der sich aus der körperlichen Präsenzform ergibt. Das Wartezimmer mit seiner typischen Stuhl-an-Stuhl-Möblierung (Reihung) ist der erwartbare Ausdruck der Erwartung des Wartens. Dauerhaftes Verweilen hat mit dem ›Wartezimmer‹ und seinen Sitzmöbeln eine Form gefunden. Das gilt für die ›Menschenschlange‹ nicht in gleicher Weise (wenn man einmal davon absieht, wie beispielsweise im Flughafen Schlangenbildung durch Raumteiler und Absperrungen in einer bestimmten Form vorbereitet und ›kanalisiert‹ werden kann). Im Wartezimmer wird das Sitzen deshalb manifester Ausdruck des Wartens und der Einwilligung in das Andauern der Wartesituation. Aufstehen im Wartezimmer suggeriert automatisch Ungeduld und Aufbruch – wenn es nicht, wie eben gesehen, auf einen Aufruf reagiert. Wer aufsteht und damit die Präsenzform wechselt, ist dabei, den Warte-Status hinter sich zu lassen und in einen andern Status (Abbruch der Wartesituation ohne Einlass oder Übergang mit Einlass) einzutreten.

Umso grösser ist die Enttäuschung, wenn mit dem erneuten Hinsetzen wieder in die Erduldung des Wartens eingewilligt werden muss. Der Wechsel der Präsenzform kann im Anspiel deshalb als Ressource für die Dramatisierung des Dargestellten genutzt werden. Die Möblierung einer Wartesituation mit Stühlen unterstützt den Wechsel der



Präsenzform in einer ganz anderen – nämlich augenfälligen Weise –, als es unter stehend Wartenden möglich wäre. Genau darin besteht eine der zentralen Ressourcen der Stühle für das Anspiel: Die Stühle ermöglichen mit ihrer Orientierung auf sitzendes Warten eine unmittelbar sichtbare Dramatisierung der Präsenzform. Wie wir gesehen haben, wird im Anspiel von dieser Möglichkeit gleich zu Beginn der Szene Gebrauch gemacht.<sup>14</sup> Die durch das Blicken auf die Uhr und das fälschlich und voreilig unternommene Aufstehen aufgebaute Spannung wird im unmittelbaren Verlauf dann auch verbal aufgenommen, wenn die wieder Sitzende das aus ihrer Sicht unverhältnismässig lange Andauern mit Ungeduld thematisiert:

02 W1:           was dauert das nur so lange  
03               (5.0)

Die Wartende gibt auf diese Weise (lautes Vor-Sich-Hin-Sprechen) ihrem Unmut und ihrem Unverständnis auch verbal mit der Frage *was dauert das nur so lange* Ausdruck. Schliesslich verstärkt auch das anschliessende Verstreichen-Lassen von Zeit, ohne dass etwas geschieht («Warten auf Godot»; Z. 03), zur Veranschaulichung der Dauerhaftigkeit des Wartens. Wir haben hier gleich zu Beginn der Szene ein anschauliches Beispiel für eine multimodal präsentierte Demonstration einer aus Sicht der Protagonisten bereits problematischen Wartesituation. Als Requisite tragen die vier Stühle in gleich mehrfacher Hinsicht zu dieser multimodalen Demonstration bei.

Erst nach einer Pause (Z. 03) kommt dann eine zweite Person, die ebenfalls aus der ersten Bankreihe aufgestanden ist, freundlich grüssend hinzu, um den zweiten mittleren Stuhl zu besetzen (Abb. 48). Wir haben jetzt das eingangs besprochene Standbild im Interaktionsprozess «eingeholt»:

03           (5.0)  
04 W2: guten morgen  
05           (1.0)

<sup>14</sup> Es gibt noch eine weitere Szene, in der Präsenzwechsel vom Sitzen zum Stehen im Anspiel ausgenutzt wird, auf die wir noch zurückkommen (s. u. in diesem Kapitel).

## 06 W1: guten morgen



07 (1.0)

Die bereits Wartende grüßt in Reaktion auf die Begrüßung der Hinzukommenden demonstrativ genervt und angestrengt zurück. Nach einer kurzen Pause fragt sie die Hinzugekommene, nachdem sie Platz genommen hat, ob sie denn gar keine Unterlagen dabei habe (Z. 12, s. u.). Auf die Verneinung hin beginnt die schon länger Wartende damit, sukzessive eine Reihe von Dokumenten aus ihrem Aktenkoffer zu holen, um sie nach und nach – und dabei jedes einzelne Dokument kommentierend – ihrer Gesprächspartnerin zu übergeben. Die Dokumente sind so gewählt und werden so kommentiert, dass sie als Belege für das soziale und kirchliche Engagement der Sprecherin fungieren können. Es ist das, was sie für die anstehende Situation vor der Himmelspforte an Unterlagen zur Vorlage dabei hat und für hilfreich erachtet. Dazu gehören im Einzelnen der Taufschein, die Konfirmationsurkunde, der Trauschein, ein Foto ihrer Adoptivtochter in Äthiopien, eine silberne Ehrennadel sowie eine Ehrenamtkarte für langjährige Hausaufgabenbetreuung sowie die silberne Ehrennadel für langjähriges Singen im Kirchenchor.

12 W1: ja haben sie denn keine UNterlagen dabei?

13 (1.0)

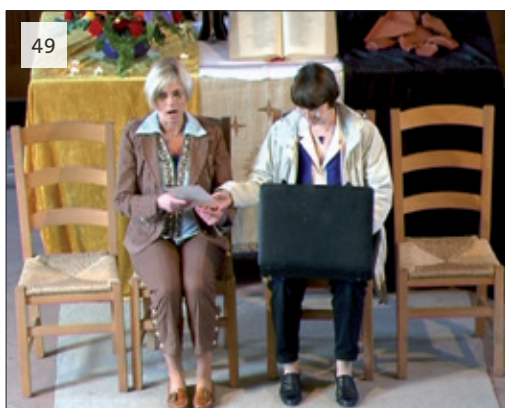
14 W2: nEIn (--) was (.) brauch ich denn?

15 W1: ja:: also:: (1.5)

16 W1: ich hab natürlich (1.0)

17 meinen taufschein dabei (2.0)

18 und meine konfirmationsurkunde



66

19 und hier ist mein trauschein drin

Während der Unterhaltung werden zweimal andere Namen aus dem Off aufgerufen, wobei die eifrig ihre Belege vorweisende Wartende ein weiteres Mal förmlich vom Stuhl hochfährt, als sie erwartet, nun endlich an der Reihe zu sein. Beim insgesamt vierten Mal zeigt sich dann, dass die Stimme aus dem Off die später hinzugekommene Person aufruft, obwohl diese der Wartelogik entsprechend noch nicht dran sein kann. Die Aufgerufene steht auf, gibt alle ihr zuvor von ihrer Sitznachbarin übergebenen Dokumente zurück und geht in Richtung Projektionsfläche und damit in Richtung Himmelstor ab (Abb. 50 a und b).

44 W1: sehen sie mal

45 W1: die silberne ehrennadel (--)

46 SO: barbara (-) johanna (-) haferkamp (-) bitte

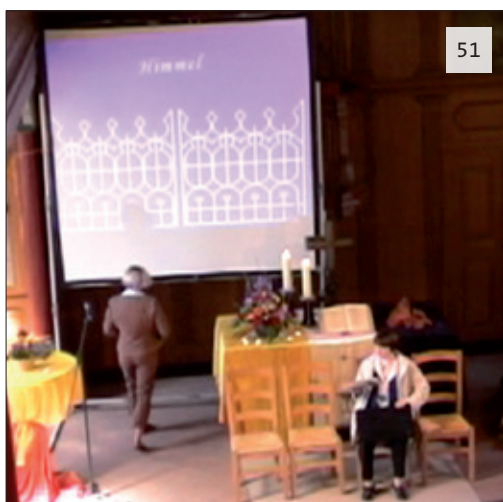
47 W2: ((steht auf und gibt W1 alle Unterlagen zurück))

48 W1: WAS (--)



49 W1: [SIE? **was** haben sie denn vorzuweisen?

50 W2: [geht nach hinten in Richtung Projektionsfläche ab



51 (1.5)

52 W1: [können sie für mich einmal nachfragen?

Das Anspiel endet damit, dass die Aufgerufene tatsächlich durch das Himmelstor tritt, indem sie sich unter der Projektionsfläche hindurchbückt (ohne allerdings hinter der Projektionsfläche zu verschwinden (Abb. 52).



- 51 (1.5)  
 52 W1: [können sie für mich einmal nachfragen?  
 53 [steht vom Stuhl auf und blickt W2 hinterher  
 54 (1.5)  
 55 W1: mein name ist-

Die wieder nicht aufgerufene Wartende ist nun ebenfalls aufgesprungen und gibt ihrer Verwunderung darüber Ausdruck, dass ihr jemand vorgezogen wurde, der keinerlei dokumentarischen Nachweis seines sozialen und religiösen Engagements vorbringen kann. Sie ruft der Weggegangenen noch die Bitte hinterher, für sie einmal nachzufragen, warum es bei so lange dauert und beginnt nach einer Pause auch noch damit, ihren Namen zu nennen. Dies bricht sie jedoch sichtbar resigniert ab.

Auch hier, am Ende des Anspiels, wird von der Demonstration des Wechsels der Präsenzformen Sitzen und (Auf)Stehen Gebrauch gemacht. Hier geht es darum, die kategorialen Unterschiede der beiden Figuren zu verdeutlichen. Während die später Hinzugekommene, die keinerlei Dokumente dabei hat, bereits aufrecht auf das Himmelstor zugeht, sitzt die schon länger und wie man langsam ahnt: wohl vergeblich Wartende mitsamt ihrem Aktenkoffer und all ihren Unterlagen immer noch auf ihrem angestammten Platz. Auch dass sie in dieser Position mit dem Aktenkoffer auf den Knien und all ihren Dokumenten grundsätzlich behindert wird, scheint kein Zufall zu sein: Die vermeintlichen Belege für ein gutes, frommes und gottgerechtes Leben als Nachweise der



Berechtigung, in den Himmel zu kommen, haben offenkundig nicht nur nichts bewirkt, sondern sich in ihr Gegenteil verkehrt: Sie hindern die Wartende daran, aufstehen zu dürfen, um «ranzukommen». Die Gestaltung des Anspiels arbeitet also auch hier wieder mit dem interaktiven Potenzial der Stühle. Zusätzlich versinnbildlicht die Szene das christliche Prinzip «Die letzten werden die Ersten sein»; es ist die zuletzt Gekommene, die nicht lange warten muss, sondern zum entsetzten Erstaunen der Langzeitwartenden sehr schnell aufgerufen wird. Mit diesem Erstaunen ist das Anspiel zu Ende. Es wird von den Zuschauern gebührend beklatscht.

Die Person, die die vergeblich Wartende gespielt hat, tritt nun aus der Spielrolle heraus und geht die Altarstufen hinunter in Richtung ihres Sitzplatzes in der ersten Reihe. Dort bei ihrem Stuhl angekommen, legt sie ihren Aktenkoffer ab und macht sich sogleich wieder auf den Weg zurück zu den Stühlen.



Die drei Standbilder (Abb. 53, 54 und 55) zeigen die Phase unmittelbar nach Ende des Anspiels und verdeutlichen, dass nun auch wieder die projizierte Himmelspforte verschwindet. Man kann sehen, wie der für die Beamerprojektion Zuständige in der ersten linken Sitzreihe das Himmelstor schrittweise überblendet.



Auch die Person, die die Aufgerufene gespielt hat, kommt nun wieder unter der Projektionsfläche zum Vorschein und geht ebenfalls nach vorne in Richtung der Stühle (Abb. 56). Beide Spielerinnen werden dabei von lautem Applaus begleitet.

Noch während des Klatschens beginnen die beiden Spielerinnen, der erste Sprecher, der den Gottesdienst eröffnet hatte, und der Sprecher aus dem Off damit, die vier Stühle wegzuräumen. Der unmittelbare Übergang zum «Bühnenumbau» ist zugleich eine Abwahl der an dieser Position (Ende des Spiels, Wür-

56 W1: [geht ab nach vorne zu ihrem Sitzplatz

57 GB: [lauter Applaus

58 [(3.0)

59 GB: [Applaus



digung des Spiels durch die applaudierenden Zuschauer) möglichen und naheliegenden Entgegennahme des Applauses durch ein Nach-Vorne-Treten mit Verbeugung. Indem die Spielerinnen dieses rituelle Schauspielelement demonstrativ auslassen und noch in den Applaus hinein mit dem Abräumen beginnen, haben sie die Schauspielerrolle bereits verlassen. Mehr noch: Mit der Vermeidung der Entgegennahme der Reaktion des Publikums wird diese Reaktion selbst als möglicherweise dispräferierte Gemeinschaftsaktion der Besucher behandelt. Das Anspiel ist – aus der dargestellten Sicht seiner Spielerinnen – also jedenfalls kein sich selbst genügendes *Schauspiel*, sondern ein Element des alpagottesdienstlichen Geschehens. Und genau das gilt auch für die Stühle, die mit dem Anspiel ausgedient haben und jetzt offensichtlich nicht nur nicht mehr gebraucht, sondern nunmehr auch als störend eingeschätzt werden. Ihre interaktionsarchitektonische Funktionalität hat sich jedenfalls mit dem Anspiel erschöpft (Abb. 57).



Mit dem Wegräumen der vier Stühle wird der Altarraum gleichsam «entbühnt», d. h. zumindest teilweise von seiner gestalterischen Überformung befreit. Allerdings erfahren nur die vier Stühle diese <Spezialbehandlung>, was ihr interaktionsarchitektonische und sozialtopografische Störpotential vor dem Altar nachhaltig unterstreicht. Wir kommen darauf noch zurück, wenn wir uns abschliessend der Abräumaktion zuwenden (s. u. 5).

### 4.3 Fazit

Wir wollen vor dem Übergang zur Abräumaktion kurz festhalten, welche Funktion die nunmehr nicht mehr gebrauchten und offenbar störenden Stühle im Kontext des Anspiels als interaktive Ressource ausgefüllt haben. Zunächst haben sich die vier Stühle als das zentrale Ausstattungsmerkmal für die Herstellung der Bühne des Anspiels erwiesen. Ihre interaktionsarchitektonische Relevanz liegt genau darin, die zentrale Requisite des benötigten Bühnenbildes zu sein. In dieser Funktionalität gehen die vier Stühle eine enge Verbindung mit der Projektionsfläche des Beamers ein. Projektionsfläche und Stühle konstituieren also im bereits für den ALPHA-Gottesdienst hergerichteten Kirchenraum einen speziellen Binnen-, um nicht zu sagen «ALPHA-Raum»: die Bühne für das Anspiel. Weder die vier Stühle noch das Ensemble aus Beamer und Projektionsfläche werden dabei allerdings exklusiv für das Anspiel genutzt. Auf der Projektionsfläche wurden etwa auch die Liedtexte präsentiert. Und die vier Stühle haben es dem ersten Sprecher erlaubt, sich selbst als Teil des Alpha-Gottesdienstvollzugs zu positionieren.

Gleichwohl ist klar, dass die vier Stühle vor dem Altar erst mit dem Beginn des Anspiels in der Gestaltung der Situation vor der Himmelpforte als alltagsweltliche Wartesituation ihre entscheidende Kontextualisierung erfahren. Spätestens an dieser Stelle ist offenkundig, wozu die Stühle da sind. Und mit der Besetzung des ersten Stuhls kann das Schauspiel beginnen. Die vier Stühle sind also die zentral wichtigen Requisiten, die in ihrer spezifischen Anordnung für die Dauer des Anspiels das Nebeneinandersitzen im Wartezimmer versinnbildlichen. Dass nur die beiden mittleren Stühle während des Spiels besetzt werden, stuft die Bedeutung der andern beiden Stühle nicht zurück. Vielmehr repräsentieren sie die – auf der Bühne nicht sichtbaren, jedoch für das Spiel und seine Dramaturgie wichtigen – anderen Wartenden. Diese ‹Anderen› werden ja als Bühnenpersonen verschiedentlich durch den namentlichen Aufruf der Stimme aus dem Off sprachlich präsentiert und als Wartende hörbar gemacht. Die Wartereihe verlängert sich so gewissermassen nach rechts und links, und wir können sehen, dass nicht die genaue Anzahl der ‹vier› Stühle für das Anspiel konstitutiv ist, sondern dass es mehr als zwei Stühle sind und dass auf diese Weise eine *Reihe* angedeutet werden kann.

Während des gesamten Anspiels und auch während der Präsenz der vier Stühle überhaupt bleibt für alle Beteiligten sichtbar, dass wir es mit einer nur temporär hergestellten und nur für das Anspiel hergerichteten Bühne zu tun haben, die zudem in ihrem improvisiert-angedeuteten Charakter sichtbar bleibt. Manifeste Ausdruck dieses Intermezzos sind die leicht beweglichen Stühle, die sich nach dem Anspiel als bequem und umstandslos wegräumbar erweisen – so dass sich geradezu die Frage aufdrängt, warum die vier Stühle nicht überhaupt erst mit Beginn des Anspiels vor dem Altar aufgestellt worden sind. So wenig ergiebig es ist, diese Frage faktisch beantworten zu wollen (indem man z. B. die Beteiligten im Nachhinein um Auskunft bittet), so aufschlussreich ist es, sich klar zu machen, dass die von Anfang an vor dem Altar unübersehbaren vier Stühle vielleicht am deutlichsten den Vorverweis und die Relevanzmarkierung der *Alpha*-Qualität des Gottesdienstes und seines rituellen Vollzugsraumes leisten können. Wie wir am Beispiel der Eröffnung des Gottesdienstes durch den ersten Sprecher gesehen haben, kann sich daraus auch für die nicht primärfunktionale Nutzung der Stühle eine sozialtopografische Funktionalität ergeben, die für dieses Alpha-Moment des Gottesdienstes von grosser Bedeutung ist.

Gleichzeitig erstickt die Möblierung des Altarraumes mit vier Stühlen nicht die sakrale Bedeutung des kirchenräumlichen Vorne. Sie erlaubt vielmehr eine Transparenz des Kirchenraumes und seiner Umgestaltung, die fortlaufend gegen eine Autonomie des Vorne als Bühne wirkt. Diese Transparenz der Gestaltung wird offen sichtbar auch darin, dass wir den Sprecher aus dem Off, der sich hinter der Projektionsfläche ‹versteckt›, teilweise noch erkennen können. Auch geht die Aufgerufene nicht wie auf einer Theaterbühne ab, indem sie temporär aus dem Wahrnehmungsbereich der Zuschauer verschwindet. Sie bleibt vielmehr für alle deutlich sichtbar vor der Projektionsfläche des Beamers stehen und kommt von dort auch wieder zur Aufräumaktion zu den Stühlen

zurück. Das gilt im Übrigen auch schon für den Auftritt der Spielerinnen: Sie kommen nicht aus dem unsichtbaren Hintergrund einer Schauspielbühne, sondern aus der ersten Reihe aus der Mitte der Gottesdienstbesucher.

In all dem zeigt sich eine interessante funktionale Analogie in sprachlich-semantischer und in interaktionsarchitektonischer und sozialtopografischer Hinsicht: Wie sich im Konzept des «Anspiels» die Instrumentalisierung des Spieles für etwas Nachfolgendes ausdrückt, erweist sich auch das Bühnenbild als untergeordnet unter den Vollzug des gottesdienstlichen Geschehens: Es zeigt nicht auf eine Bühne im Sinne eines eigenständigen Handlungskosmos, sondern zu jeder Zeit – und in bestimmten Momenten besonders deutlich – auf das kirchenräumliche Vorne des Altarraumes als den durchgängig relevanten Interaktionsraum.

## 5 Das Ende der Geschichte der vier Stühle vor dem Altar

### 5.1 Stühle in Bewegung

Die folgenden Standbilder (Abb. 58 und 59) zeigen das Ende der Geschichte der vier Stühle. Im linken Bild kann man sehen, wie die beiden Spielerinnen dabei sind, die vier Stühle von ihrem ursprünglichen Platz vor dem Altar wegzutragen. Das Potential, das in der eingangs festgestellten Mobilität der vier Stühle steckt, wird nun als Angebot zum schnellen Wegtragen realisiert. Im rechten Bild ist erkennbar, dass die Stühle nicht bloß zur Seite gestellt, sondern in die Sakristei getragen werden und somit gänzlich aus dem Bereich der Sichtbarkeit verschwinden, während sich zudem noch während des Wegräumens bereits ein neuer Sprecher den Gottesdienstbesucher/innen zugewandt hat.



Mit dem Ende des Anspiels ist also offenbar auch das Ende der Stühle als weithin sichtbarer interaktionsarchitektonisch relevanter Aspekt der Altarraummöblierung gekommen. Sie werden nun nicht nur nicht mehr gebraucht, sondern scheinen sogar zu stö-

ren, so dass sie ganz aus dem Blickfeld verschwinden (müssen) und sich als temporäre Requisite erweisen. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, dass sich ausgehend von diesem mit dem Wegräumen für alle sichtbar gemachten episodisch-temporären Status der vier Stühle vor dem Altar als Anspielrequisite auch die Frage stellt, warum sie nicht überhaupt erst für das Anspiel auf ihren Platz gestellt worden sind (s. o. 4.3). Offenbar wären die Stühle, würden sie stehen bleiben, für das Geschehen *nach* dem Anspiel in einer Weise störend, wie sie es *vor* dem Anspiel nicht waren. Zweifellos tritt mit dem Verschwinden der Stühle die Alphaqualität des Altarraums als Spiel- und Vorführraum deutlich zurück.

Wie man auf Abb. 59 sehen kann, ist die durch Teppich und Altar markierte Mittelachse des Kirchenraumes nach dem Verräumen der Stühle «ungebrochen» intakt und zugänglich. Der Altar wird jetzt, da die Stühle weggeräumt sind, wieder uneingeschränkt sichtbar. Er ist gewissermaßen «freigeschaltet» und kann fortan seine volle Wirkung und religiöse Symbolwirkung entfalten, die durch die vier Stühle zwischenzeitlich eingeschränkt worden war. Ob intendiert oder nicht, von diesem Wegräumen als Freiräumen geht der Hinweis aus, dass der Altar und seine Begehrbarkeit von vorne für die Durchführung des weiteren Alphagottesdienstes wichtig werden könnten. Es ist, nachdem die Stühle nicht mehr da sind, vor allem die nach wie vor stehen gebliebene Projektionsfläche, die das kirchenräumliche Vorne an zentraler Stelle überlagert. Demgegenüber tangieren sowohl der Bistrotisch und der Mikrofonständer als auch die Musikecke aufgrund ihrer lateralen Positionierung nicht gleichermassen das Vorne des Altarraumes. Das Wegräumen der Stühle kann also nicht schon als das Ende des Alphagottesdienstes aufgefasst werden, auch wenn mit dem Verschwinden der vier Stühle die Multifokalität des Arrangements im Altarraum deutlich zurückgegangen ist. Neben der Sozialtopografie des gebauten Altarraumes bleiben nun noch das Musikensemble, der Stehtisch mit Mikrofonständer und die Beamerprojektion bestehen.

Die interaktionsarchitektonische Relevanz der Stühle für den Gottesdienst hat sich mit Abschluss des Anspiels erschöpft. Dabei ist aufgrund der Abschlussmarkierungen des Spiels (s. o. 4.2) offensichtlich, dass das Wegbringen der Stühle und deren Verschwinden aus der Sichtbarkeit nicht mehr Bestandteil des Spielgeschehens und auch noch nicht oder nicht mehr Bestandteil des gottesdienstlichen Vollzuges im Fokus der Gottesdienstbesucher/innen sind. Es handelt sich vielmehr um ein aus praktischen Gründen unvermeidbar sichtbares Geschehen, das zudem bereits dadurch in den Hintergrund tritt, dass überlappend mit dem Herausragen der Stühle ein neuer Sprecher das Wort (und Mikrofon) ergriffen hat. Dieser Sprecher macht sich durch seine Positionierung im Altarraum und die eingenommene, dem Publikum zugewandte Haltung nicht nur visuell sichtbar (unübersehbar), sondern durch die Benutzung des Mikrofons, das auf verbale Aktivitäten verweist, auch für alle unüberhörbar. Die gerade noch für einen letzten Moment sichtbaren Stühle gehören in diesem Moment also schon nicht mehr dazu.



In diesem Zusammenhang ist interessant, in welchem Bezug der Sprecher – den wir zuvor in Abb. 3 bereits als Gitarrist und Sänger der Musikgruppe kennen gelernt haben –, zur räumlichen Umgebung steht. Konkret geht es darum, wo genau und wie genau sich der Sprecher positioniert und welche prinzipiell begeh- und bestehbaren Bereiche er für seine Moderation nutzt. Diesbezüglich ist, nachdem die Stühle nicht mehr da sind, unmittelbar vor dem Altar eine größere, nun auch problemlos begehbare und zugleich optimal fokussierte Fläche als mit dem Teppich verbundene Projektion des Mittelganges entstanden. Schauen wir uns also diese Person im Raum und in ihren räumlichen Bezügen etwas genauer an.



Der Sprecher hat sich seitlich am Rand des rechten Drittels – dem mit einem schwarzen Tuch abgedeckten Bereich – des Altars positioniert (und verbleibt dort auch für die gesamte Dauer seiner Ansprache) (Abb. 60).

Für die Rekonstruktion seiner mit dieser Positionierung verbundenen sozialtopografischen Orientierung ist neben dem Altar selbst auch der weiße Teppich interessant. Betrachtet man diesen als Interpretationshinweis auf die Mitte bzw. das Zentrum des Altars (auf dem Altar selbst wird die Mitte repräsentiert durch das Kreuz und das davor liegende, aufgeschlagene Buch), so positioniert sich der Moderator im Peripheriebereich, als nicht komplett außerhalb dieses Zentrums, aber doch an seinem Rand. Er lässt also gewissermaßen die Position aus, die der Pfarrer usuell im gewohnten Gottesdienst besetzt und die durch den Altar als zeremoniell herausgehobene Stelle manifest wird. Anders formuliert: Auch in der wesentlich offeneren Atmosphäre des ALPHA-Gottesdienstes, die es dem Moderator beispielsweise erlaubt, den Besuchern des Gottesdienstes mit einer Hand in der Tasche gegenüber zu treten, macht seine sozialtopografische Orientierung Strukturaspekte des klassischen Gottesdienstes durch die Verdeutlichung der «Position des Pfarrers vor der Altarmitte» deutlich. Zu keinem Zeitpunkt seiner Moderation tritt der Sänger in den nun problemlos begehbaren Bereich der Altarmitte ein. Auf diese Weise tritt durch Vermeidung (negative Evidenz) die Sozialtopografie des Altarraums wieder stärker hervor.

Schon mit seiner Positionierung macht der Sprecher also deutlich, dass er selbst mit seiner aktuellen Ansprache nicht das sozialtopografische Versprechen des Altarraumes einlösen wird, das mit dem Verschwinden der Stühle wieder zur Geltung gebracht worden ist. Wenn wir oben notiert hatten, dass das Wegräumen der Stühle als Freiräumen des Nahbereichs vor dem Altar automatisch den Hinweis enthält, dass die Begehrbarkeit des Altars von vorne für das weitere gottesdienstliche Geschehen relevant werden könnte, dann zeigt der Sprecher bereits durch seine Positionierung am Rande dieses Vorne



an, das sein Engagement den Status eines Übergangs «zwischen» Anspiel und dem im engeren Sinne gottesdienstlichen Geschehen haben wird. Dazu passt auch die betont lässige Körperhaltung (mit einer Hand in der Hosentasche) des Sprechers und zudem die Positionierung in der Nähe der Musikecke: Wenn man bedenkt, dass der Sprecher im Prinzip auch die andere Seite hätte wählen können (auf der zudem mit Bistrotisch und Mikrofon ein prädestinierter Sprechplatz zur Verfügung stünde), wird deutlich: Er bleibt der «Musikseite» treu (die zugleich mitgesehen wird, wenn die Besucher auf den Sprecher schauen) und markiert auch auf diese Weise sein Heraustreten aus der Instrumentalecke mit Positionen zum Bedienen der Instrumente nur als temporäre Präsenzform. Dabei fällt auch auf, dass der Stehtisch mit Mikrofonständer, der nach wie vor im Altarraum aufgestellt ist, in seiner interaktionsarchitektonischen Relevanz nach wie ungenutzt im Raum steht.

Da uns auch in diesem Fall das zuletzt besprochene Standbild den Hinweis gibt, dass für alle hörbar gesprochen und zugehört wird, wollen wir im Folgenden noch einen Blick auf die verbale Interaktion während der Umräumaktion werfen. Es könnte sein, und deshalb ist diese Interaktion für unser Interesse an den vier Stühlen bedeutsam, dass der Sprecher selbst Hinweise darauf gibt, was nunmehr nach dem Abräumen der Stühle möglich wird und ob und in welcher Weise die nunmehr nicht mehr vorhandenen vier Stühle vor dem Altar eine retrospektive Bedeutungszuschreibung erfahren.

## 5.2 Wenn die Stühle ausgedient haben: Von den Stühlen zu «soner bank»

Wenn man sich die Abräumaktion genauer anschaut, stellt man fest, dass es insgesamt vier Personen sind, die sich daran beteiligen: So sehen wir, wie die Person, die während des Anspiels hinter der Projektionsfläche (Stimme aus dem Off) stand, auftaucht, sich wie die anderen Personen ebenfalls auf die Stühle orientiert und als erster einen der vier Stühle von hinten ergreift und ihn zum Wegtragen hochhebt (Abb. 61).



- 60 [(3.0) währenddessen allmählich abebbender Applaus]  
 61 GG: [die Wartenden, der erste Sprecher und der Sprecher der  
 62 Stimme aus dem Off beginnen damit, die Stühle  
 wegzuräumen]

Wir sehen auch wieder den ersten Sprecher, der den Gottesdienst eröffnet und die Anbetung realisiert hatte. Auch er ist von seinem Sitzplatz aufgestanden und geht – immer noch klatschend – die Altarstufen zu den Stühlen hoch.

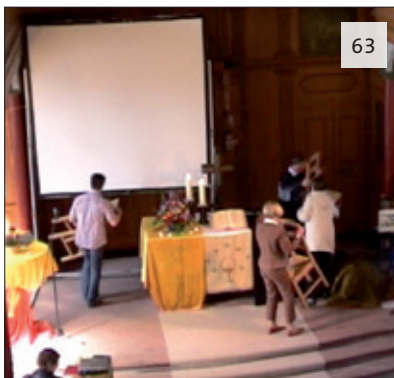


62

Nachdem der Sprecher der Stimme aus dem Off den ersten Stuhl bereits vom Altar weggeholt hat, nimmt die erste Spielerin den zweiten Stuhl, um ihn in Richtung Sakristei wegzutragen, in deren Richtung der Sprecher der Stimme aus dem Off bereits unterwegs ist (Abb. 62).

Als nächstes ergreift die zweite Spielerin den dritten Stuhl und orientiert sich damit ebenfalls in Richtung Sakristei. Gleichzeitig hat sich der erste Sprecher den letzten Stuhl geschnappt und geht mit diesem in der andern Richtung um den Altar herum ebenfalls in Richtung Sakristei (Abb. 63).

Da sich alle vier Personen zur gleichen Zeit und noch im abebenden Applaus mit dem Wegtragen der Stühle beschäftigen, entsteht vor der Tür der Sakristei ein Stuhl-Stau.



63

Während die beiden Spielerinnen dann wieder zurück zu ihren Plätzen gehen und sich der erste Sprecher zusammen mit dem Off-Sprecher um die Entsorgung der Stühle in der Sakristei kümmert, tritt bereits der Gitarrist der Musikgruppe aus der Musikecke nach vorne (Abb. 64).

Er hat ein Mikrofon in der rechten Hand auf Mundhöhe und seine linke Hand in der Hosentasche. Während er die Altarstufen rechts neben dem Notenständer hinuntertritt, die zweite Spielerin noch passieren und zu ihrem Platz gehen lässt und dann wieder links neben dem Notenständer die Altarstufen hochgeht und sich im rechten Bereich vor dem Altar positioniert (Abb. 65, nächste Seite), hat er bereits zu sprechen begonnen.



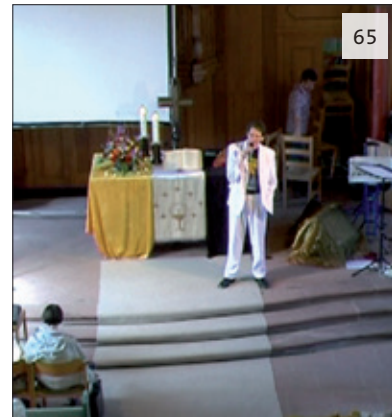
64

Während die beiden Spielerinnen zügig zu ihren Sitzplätzen gehen, nimmt sich der Sprecher für seinen Weg erkennbar Zeit. Er hat offensichtlich keine Eile, was an seinem schlendernden Gang zu sehen ist. Wenn man sich fragt, als was der Sprecher seinen eigenen Gang interpretiert und den Gottesdienstbesucher/innen zur Wahrnehmung anbietet («Gehen als situierte Praktik»: Schmitt 2012a), tritt der Sprecher den Gottesdienstbesucher/innen in offensichtlich

selbstpräsentativem Gestus gegenüber: Er will gesehen werden. Diese Geh-Praktik steht in deutlichem Kontrast dazu, wie der erste Sprecher seinen Weg zum Mikrofon hinter

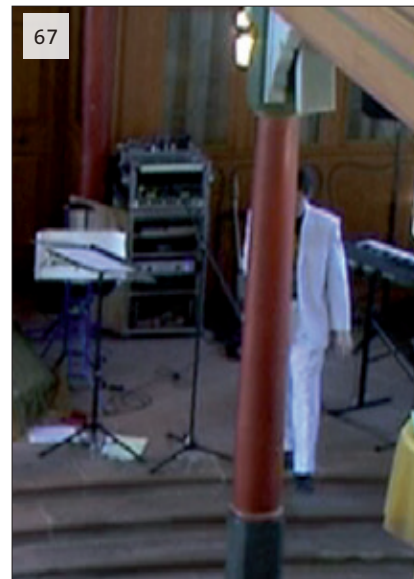
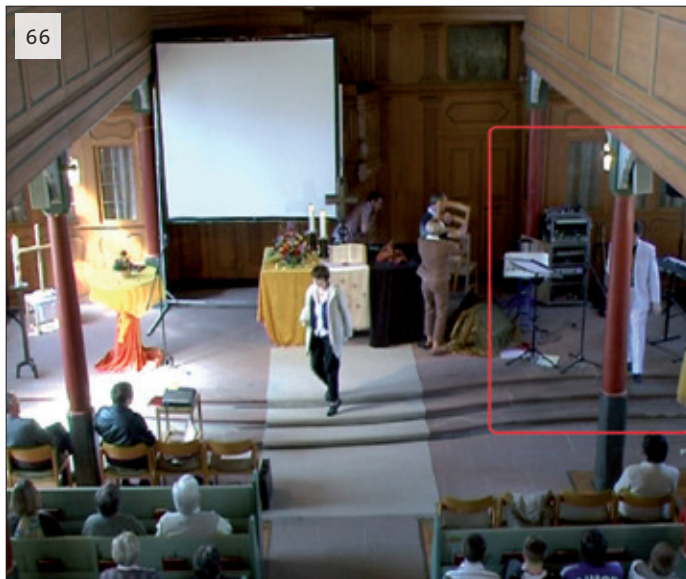
sich gebracht hatte (s. o. 3.2.1) und erkennbar auch dazu im Kontrast, wie die beiden Spielerinnen nach erledigter Arbeit zu ihren Plätzen zurückgehen und dabei tunlichst vermeiden, sich als aktuelle Fokuspersion anzubieten.

In der ihm eigenen Präsenzform mit offenem Sakko und der einen Hand in der Hosentasche wirkt der nunmehr im Fokus stehende Sänger-Gitarrist-Sprecher dabei fast wie die Verkörperung eines Zitates demonstrativ lässiger Formen von *Moderation*, wie wir sie beispielsweise aus Unterhaltungskontexten wie dem Fernsehen kennen. Konstitutiv dafür ist u. a. die Wahl einer Präsenzform des Stehens, die keinen besonderen Aufwand für das dauerhafte Einhalten dieser Präsenzform erkennen lässt – die Hand in der Hosentasche des aktuellen Sprechers steht in diesem Sinne in scharfem Kontrast zur Hand auf der Stuhllehne des Eröffnungssprechers. Während der Eröffnungssprecher mit dieser Positur der Verankerung die Verweildauer seiner Präsenz anzeigt (also eine Art durativen Aspekt seiner Präsenz) und in diesem Sinne kein «Übergangs-Moderator» ist, zeigt der aktuelle Sprecher im Gegenteil seine bloss temporäre Präsenz an.



Das Zitat einer typischen «Moderatoren-Pose» passt insofern sehr gut zur oben festgestellten Positionierung in einem Zwischen- und Übergangsbereich: Der Sprecher positioniert sich in der aktuellen Situation als Moderator des Übergangs unterschiedlicher Elemente des Gottesdienstes. Aus der Kenntnis des Gesamtdokuments wissen wir, dass es der Übergang vom Anspiel zur Predigt ist, also ein Übergang von einem schon durch die Bezeichnung als «Anspiel» in seiner Funktionalität für ein nachfolgendes Kerngeschehen kenntlich gemachten Element zu dem fraglichen Kernelement des Geschehens selbst. Gemäss der Liturgie des protestantischen Gottesdienstes handelt es sich dabei um die Predigt (s. u. 6). Wir haben es insofern auch mit einem für die Kontextualisierung des Geschehens zwischen «Alpha»-Erlebnis und «normalem» Gottesdienst relevanten Übergang zu tun. Und es ist kein Zufall, dass genau in diesem Übergang, den der aktuelle Sprecher verkörpert, die Stühle «aus dem Weg» geräumt werden und dass überlappend dazu eine schon durch Position und Positur kenntlich gemachte «Moderation» einsetzt, mit der die Stühle, die gerade noch sichtbar sind und im Rücken des Sprechers verstaut werden, gleichsam überspielt werden.

Schauen wir uns im Folgenden an, wie die bereits beschriebenen Modalitäten der «Moderation» durch das gesprochene Wort ergänzt werden. Mit den ersten Worten nimmt der Sprecher kurz und resümierend auf das Thema des soeben beendeten Anspiels Bezug. Dabei kommt es zu einem Verweis auf die gesehene Szene, der für unser Interesse an der Kontextualisierung der vier Stühle sehr aufschlussreich ist:



07 MO: **so** ist das

08 wir kommen alle alle (--) in den himmel<sup>15</sup>

09 und sitzen dann hier auf so ner bank

Wenn man die Situierung des Sprechens einbezieht, wird erkennbar, dass der Sprecher in seinen ersten Worten mit dem deiktischen «so» unmittelbar an das zuvor Gesehene anschliesst, um eine Art Quintessenz zu ziehen. Diese Quintessenz besteht darin, dass «wir ... alle ... in den himmel (kommen)». Damit wird einerseits der durch das Zusammenspiel von Beamerprojektion, Bühnenbild und Spiel verdeutlichte symbolische Zusammenhang der Lokalisierung der Wartesituation vor der Himmelspforte explizit genannt. Andererseits steht dieses Quintessenz in krassem Widerspruch zu dem, was soeben vorgespielt worden ist: Wie wir im Einzelnen nachvollzogen haben, «kommt» die Protagonistin des Anspiels ja gerade *nicht* «in den Himmel», sondern muss mitansehen, wie andere «in den Himmel kommen» und sie selbst vergeblich auf einen Aufruf wartet ... Die Aussage stellt also eine echte Provokation dar, die gewissermassen Einspruch fordert.

Interessant(er) für unseren vorstehenden Argumentationszusammenhang ist aber, dass der Sprecher in Fortführung seiner Quintessenz zu einer konkretisierenden Situationsbeschreibung übergeht: «und sitzen dann hier auf so ner bank». Daran fällt zunächst die Suggestion einer (noch) sichtbaren Szene auf, die durch die erneute Verwendung des deiktischen «so» und zudem auch durch den lokaldeiktischen Bezug durch «hier»

<sup>15</sup> Mit dieser Eröffnung gerät der Moderator nah an den Text eines Karnevalsclagers, dessen Refrain wie folgt geht: *Wir kommen alle, alle, alle in den Himmel, weil wir so brav sind, weil wir so brav sind. Das sieht selbst der Petrus ein, er sagt: «Ich laß gern euch rein, Ihr wart auf Erden schon die reinsten Engelein! Wo im Refrain das vierte alle steht, macht der Moderator eine erkennbare Pause (--).*



geleistet wird. Die Szene, die hier kommentierend suggeriert wird, ist dabei an dieser Stelle bereits nicht mehr präsent und sichtbar – der Hinweis darauf, dass es gerade etwas zu sehen gibt, was für das, was der Sprecher sagt, unmittelbar relevant ist, läuft so gesehen ins Leere. Weiter wird in diesem Kommentar, der auf direkte Weise an das Anspiel und das «hier» als Bühne für das Anspiel verweist, aus den vier Stühlen eine «bank»!

Wir wollen nicht unerwähnt lassen, dass an dieser Stelle zum ersten Mal überhaupt die vier Stühle vor dem Altar sprachlich thematisiert werden. Von «vier Stühlen vor dem Altar» ist überhaupt nur in unserer nachträglichen Analyse die Rede, nicht aber im Material selbst. Und wenn sie – wie jetzt – zum Gegenstand der Kommentierung werden, wählt der fragliche Sprecher eine abweichende Referenzform, die aus diesen Stühlen eine «Bank» macht. Erneut gibt es also einen Widerspruch zwischen Gesehenem und Beschriebenem. Das suggerierte Vor-Augen-Stellen der konkreten Anspiel-szene («hier so ner ...») kontrastiert mit der unpassenden Nominalreferenz und legt eine verallgemeinernd-abstrahierende Bezugnahme nahe. Offenkundig ist dabei der Zusammenhang zum tatsächlichen Wegräumen der Stühle aus dem Relevanzbereich des Geschehens: Die vier Stühle verschwinden nicht nur in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Gestalt, sondern auch sozial-symbolisch als relevante Bezugsgrösse.

Im Anspiel selbst sind sie offenbar selbsterklärend durch die Aktivierung ihrer interaktionsarchitektonisch implizierten und sozialtopografisch interpretierten Benutzbarkeitshinweise. In der Rückschau auf das Anspiel sind sie dann in ihrer mobiliaren Realität so irrelevant, dass der Unterschied zwischen Stühlen und Bank offenbar keine Rolle spielt. Man könnte auch sagen: Der Sprecher interpretiert die interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Hinweise der vier Stühle als «bank»! Darin bleibt einerseits die Präferenz für Sitzen und andererseits die Präferenz für Reihung enthalten, die beide auch in der Stuhlreihe manifest werden. Die «bank» macht aus den vier Stühlen eine *Sitzreihe*, greift als Referenz also gar nicht so sehr daneben, wenn man diese Implikation in den Mittelpunkt stellt. Wir hatten ja bereits notiert, dass für die vier Stühle als Bühnenrequisite nicht die genaue Anzahl, sondern der Aspekt der Reihe konstitutiv ist (s. o. 4.2). Was im Übergang von den Stühlen zur Bank allerdings verloren geht, ist die sozialtopografisch konnotierte Wartezimmersituation (von anderen mit der Lexik und Semantik von «bank» verbundenen Bedeutungsschichten ganz zu schweigen).

Während der Übergang von den Stühlen zur Bank gleichsam hintergründig mitrealisiert wird (und vor allem für unser Interesse an der Geschichte der vier Stühle interessant ist), steht im Vordergrund der Aussage des Sprechers deutlich eine Abwertung der gespielten Szene: Sie hat einerseits mit der gleich doppelt falschen Bezugnahme zu tun (s. o.), andererseits aber auch mit dem Widerspruch in den beiden Teilen der Aussage: Wenn «wir alle ... in den himmel (kommen)», sitzen wir ja gerade nicht «hier auf so ner bank» und müssen folgerichtig auch nicht darauf warten, ob und wann wir aufgerufen werden. Verkürzt gesagt: Der Sprecher wertet in seinem Einleitungsteil die Bedeutung des Anspiels systematisch ab! Dem Unsichtbar-Machen der Requisiten des Anspiels (der



vier Stühle) entspricht die Abwertung des Anspiels selbst in seiner Relevanz für daraus abzuleitende Schlussfolgerungen. Die vier Stühle müssen also auch deshalb verschwinden, weil die von ihnen illustrierte Situation in ihrer thematischen Relevanz als sinnwidrig vorgeführt wird.

Dazu passt, dass der Sprecher in seiner weiteren Ansprache (s. das Transkript und die Standbilder auf der nächsten Seite) die von ihm präsentierte Vorstellung selbst widerruft (*nein*), um dann im relevanzhochgestuften Teil seiner Moderation zur Ankündigung des folgenden Gottesdienstelementes überzugehen (der Predigt des Pfarrers zum Thema «Wir kommen alle in den Himmel. Bleibt die Hölle leer?»). Diese Ankündigung, mit der ein für das Geschehen als Gottesdienst sehr wichtiger Übergang moderiert wird, ist ihrerseits hoch aufschlussreich für die Rollenverteilung im «Alphagottesdienst». Es ist der Pfarrer, der als «Fachmann» und als bekannter Experte eingeführt wird («kurz und knackig wie wir es gewohnt sind»), und es ist die «Predigt», die als eine Art fachmännische Richtigstellung dessen angekündigt wird, was gerade im Anspiel zu sehen war. Aber das wollen wir hier nicht im Einzelnen weiterverfolgen.

Stattdessen wollen wir hervorheben, dass während der beschriebenen Überleitungsmoderation im Rücken des Sprechers, nämlich im Türbereich der Sakristei, das Verräumen der Stühle durch den ersten Sprecher und den Off-Sprecher andauert. Der Sprecher wartet also nicht, bis die Stühle endgültig in der Sakristei verschwunden sind, sondern beginnt mit seiner Moderation bereits zu einem Zeitpunkt, an dem die «Stuhltragenden» noch im Altarraum anwesend sind. Die Wegräumaktion hinter dem Altar und vor der Sakristei wird also durch die Moderation überlagert und verdeckt (bleibt aber im Hintergrund erkennbar). Diese Gleichzeitigkeit strahlt auf beide Aktivitäten aus: Das endgültige Verräumen der Stühle findet nicht nur im räumlichen Hintergrund statt, sondern wird auch sozial-symbolisch als nicht beachtenswerte Hintergrundaktion definiert. Gleichwohl kommt es nicht zu einer (Bühnen-)Umbaupause, sondern zu einer Art gefüllten Pause: Die Moderation füllt gewissermaßen den Zeitraum auf, den die Beteiligten zum Verräumen der Stühle benötigen. Insofern strahlt auch das hintergründige Geschehen auf den Status der Ansprache als eine Art Übergangs- und Pausenmoderation aus. Anders gesagt: Die bereits rekonstruierte Herstellung der Ansprache als Moderation wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass sie zeitlich mit der Endphase der Wegräumaktion überlappt und für sich keinen eigenständig ausgefüllten Fokusbereich beansprucht. Sie schiebt sich im Gegenteil vor ein noch andauerndes Geschehen, ohne dieses komplett zu überlagern. Es kommt also auch an dieser Stelle, ähnlich wie schon an anderen Stellen, zu einer Asynchronität verschiedener Handlungsabläufe: Etwas Neues fängt an, bevor ein noch andauerndes Geschehen abgeschlossen ist.

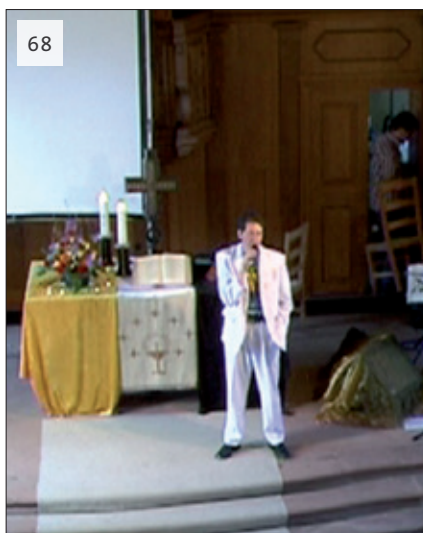
Das nachfolgende Transkript zeigt anhand der integrierten Standbilder entsprechend die Gleichzeitigkeit dieser beiden Handlungsstränge: der Moderation und der Aufräumaktion. Diese Phase ist für uns interessant, weil sie die Endphase der Sichtbarkeit der Stühle darstellt. Nachdem sich ihre Funktionalität mit Ende des Anspiels erschöpft hat,

haben die Stühle keinerlei Qualität mehr als Ressource für die Interaktion im Vordergrund. Sie sind dort bereits auch dann sprachlich nicht mehr präsent, wenn der Sprecher die gerade gesehene Szene in Erinnerung ruft (Stühle vs. «bank»). Während der Moderation haben die Stühle für das, was vorne geschieht, allenfalls noch ein Störpotential – solange sie nicht tatsächlich aus dem sichtbaren Vorne des Kirchenraumes «verbannt» worden sind. Genau das wird der Fall sein, wenn der «fachmann ... kurz und knackig» seine «predigt» halten wird (s. o.). Auch vor diesem Hintergrund erscheint die aktuelle Ansprache als Moderation im Übergang. Mit den gerade noch sichtbaren Stühlen teilt sie gewissermassen die Rahmung als Alpha-Element, und mit dem gleichzeitigen Überlagern dieser Sichtbarkeit weist sie bereits voraus auf die «predigt» als ritualisiertes Gottesdienstelement. Verbale Moderation, Positionierung (Position und Positur) und die Gleichzeitigkeit der Handlungsstränge bringen auf diese Weise eine multimodal hoch effektive Rahmungsleistung zustande, wie wir im Folgenden kurz illustrieren wollen.

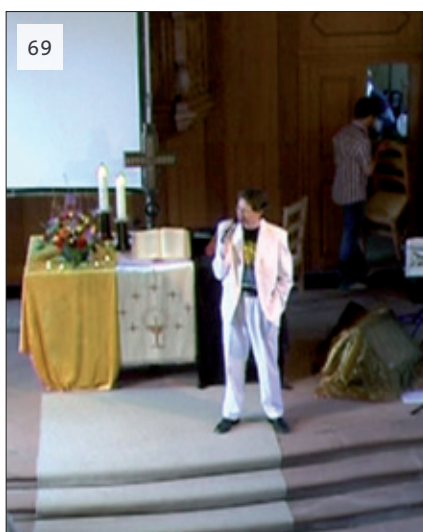
11 MO: nein

12 ich glaube

13 wie es mit himmel und hölle aussieht



14 dafür haben wir ja heute einen **fachmann** hier



15 der **uns** das genau erklären kann

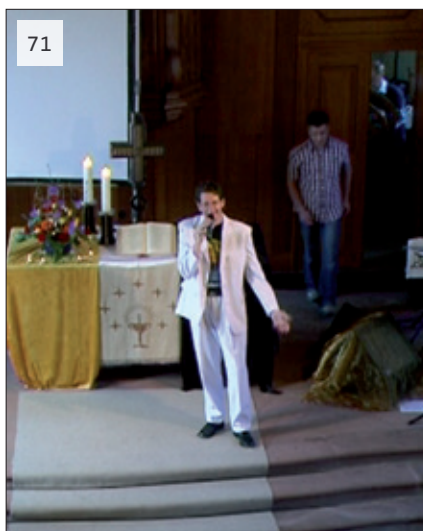
16 MO: wir freuen uns dass (--)

17 burkhard hotz das uns in einer predigt

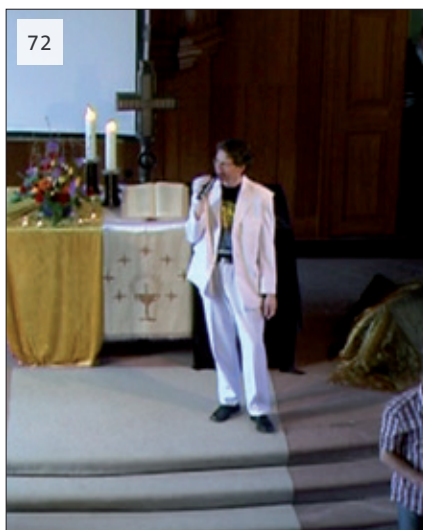


18 kurz und **knackig**

19 wie wir es gewohnt sind (--)



20 rüberbringt **und** besonders an diesem ostertag



21 uns nochmal bewusst **machen** kann was es heißt



- 22 MO: [den himmel] sozusagen schon in der tasche zu haben  
 23 [Stühle sind jetzt alle in dler Sakristei verschwunden]  
 24 (1.0)  
 25 wir freuen uns auf burkhard hotz

Erst als der Sprecher (in Z. 22) bei *den himmel* angelangt ist, sind alle Stühle in der Sakristei verschwunden, und der Off-Sprecher ist gerade dabei, die Tür zur Sakristei zu schließen. Die Geschichte der vier Stühle vor dem Altar ist damit definitiv abgeschlossen und unsere Analyse an dieser Stelle zu ihrem Ende gekommen.

## 6 Nach den Stühlen: Ausblick und Fazit

Der Sprecher kündigt zum Abschluss seiner Moderation den nächsten Sprecher als «fachmann» an und nennt ihn mit Vor- und Zunamen («burkhard hotz») und «kategoriegebundener Aktivität» («kurz und knackig» etwas «in einer predigt rüberbringen»), aber nicht in seiner gottesdienstlich herausgehobenen Funktion als «Pfarrer». Auch der Pfarrer tritt damit, so das Signal, in die Alphawelt des Gottesdienstes ein, für die er aufgrund von Expertise und Vermögen eine besonders geeignete und von allen geschätzte Person ist, auf die «wir uns freuen» können (Z. 25). Mit diesem Abschluss zitiert der Sprecher erneut eine aus der Welt der Unterhaltung bekannte Überleitung, die den Auftritt des nächsten Sprechers als erwartetes zentrales Ereignis hochstuft (und häufig durch Applaus auch hörbar durch das Publikum gewürdigt wird, was hier nicht der Fall ist). Tatsächlich tritt der nächste Sprecher (der «fachmann») in der nachfolgenden Pause zum Mikrofonständer und etabliert sich dort neben dem Bistrotisch für seine als «predigt» angekündigte Ansprache (Abb. 74). Damit wird erwartbar gemacht, dass der von uns



am Anfang der Analyse als interaktionsarchitektonisch zentrale Sprechposition markierte Platz nun erstmalig im Gottesdienst besetzt werden wird:



26 [(4.5)

Es dauert dann noch bis zum Ende der Pause, bis mit der Platznahme des Off-Sprechers der letzte Stuhlbesetzte nicht nur aus dem Altarraum verschwunden, sondern wie alle andern Gottesdienstbesucher/innen (außer dem Moderator, der noch das Mikrofon in die Halterung steckt) im Besucherraum Platz genommen hat.

Die nächsten beiden (zugleich letzten) Standbilder (Abb. 75 und 76) zeigen den Altarraum gänzlich ohne Stühle und den neuen Sprecher in der Position neben Bistrotisch und hinter bzw. vor dem Mikrofonständer. Auf Abb. 75 sehen wir aufgrund des grösseren Ausschnitts, dass tatsächlich auch noch der vorherige Sprecher im altarräumlichen Vorne zu sehen ist:



Auch zu Beginn der «predigt» hält sich also hartnäckig eine Struktur von Gleichzeitigkeit und Asynchronität, auf die wir hier aber nicht erneut eingehen wollen. Interessanter

erscheint uns zunächst der Beleg der tatsächlich sequentiellen Abarbeitung verschiedener interaktionsarchitektonisch markierter Positionen: Die sequentielle Relevanz von Bistrotisch und Mikrofonständer ist offenkundig die der «predigt» nach dem «anspiel», während die Übergangsmoderation keinen interaktionsarchitektonisch markierten Platz beansprucht. Es zeigt sich, dass mit dem Wegräumen der Stühle nun nicht nur ein auffälliger interaktionsarchitektonischer Platz beseitigt worden ist, sondern gleichzeitig auch ein anderer Platz freigeräumt worden ist: Es sind das Vorne des Altars (mitsamt seiner aufwendigen Gestaltung) und der Raum vor dem Altar, die nunmehr interaktionsarchitektonisch aktiviert und sozialtopografisch interpretiert werden können.

Dies gilt umso mehr, wenn wir die Vorgeschichte der vier Stühle vor dem Altar präsent halten. Die aus der Sichtbarkeit des Altarraums entfernten Stühle definieren also gleichsam ex negativo das Vorne des Altars und den Vorraum vor dem Altar als nunmehr wieder relevantes Vorne. Darin liegt eine wesentliche Funktionalität der Stühle als temporäres Gestaltungselement, das in doppelter Hinsicht für Sinn sorgen kann: als extra hingestellte und als solche erkennbare Requisite für ein Spielgeschehen und als extra wieder weggeräumte Blockade des zentralen kirchenräumlichen Vorne. Im durch die Standbilder eingefrorenen Moment liegt die Relevanz der nicht mehr sichtbaren Stühle in der Veränderung des Altarraumes, die mit ihrem Abtransport einhergeht. Als offensichtlicher Aspekt dieser Veränderung ist der mit gelben, weißen und schwarzen Tüchern geschmückte (dekorierte) Altar nun gut sichtbar ins Zentrum der auf Mittigkeit ausgerichteten Interaktionsarchitektur des Kirchenraumes gerückt bzw. «zurückgekehrt». Gleichwohl bleibt dieser prominente Platz bis auf weiteres leer.

Wir sehen nämlich, dass jetzt das interaktionsarchitektonische Versprechen des Stehtisches eingelöst wird. Im Unterschied zum Eröffnungssprecher hat sich nun der aktuelle Sprecher an der durch Mikrofon und den Mikrofon-Ständer vorgesehenen Stelle positioniert und den Gottesdienstbesuchern zugewandt. Auch wenn wir die Nutzbarkeitshinweise des Stehtisches bislang nicht entwickelt haben, fällt mindestens die relative Nähe auf, die der aktuelle Sprecher zum Stehtisch als Bezugspunkt einnimmt. Er nimmt, wenn man so will, die Positionierung des Mikrofonständers in der Nähe des Tisches auf, sich ebenfalls neben dem Tisch hinzustellen, so dass der in Reichweite befindliche Tischoberfläche als Ablage- und Manipulierfläche genutzt werden könnte. Es bleibt gleichwohl, anders als bei einem *Lesepult* (oder *Ambo*), ein Rest an nicht eingelöster Benutzbarkeit. Wichtiger ist, dass auch in diesem Falle die Position vor dem Altar leer bleibt. Die Sozialtopografie des Altarraumes wird durch den «ersatzweise» jetzt mit in den Fokus rückenden Stehtisch jedenfalls tangiert und «gestört». Das wäre nur beim Mikrofonständers nicht der Fall, der aufgrund seiner relativen Fragilität auch übersehbar wäre – und wie im «normalen» Gottesdienst bei mittiger Aufstellung den Altarraum nicht in gleicher Weise tangieren kann wie ein zudem ebenfalls aufwendig dekoriertes Bistrotisch. Auch wenn die Stühle verschwunden sind, spielt sich jetzt – gewissermaßen substitutiv – der Stehtisch als Konkurrenzangebot zum Altar in den Vordergrund. Anders als

im Fall der Stühle wird diese Relevanzhochstufung nicht schon durch die Möblierung selbst getragen, sondern sehr weitgehend durch die Positionierung des Sprechers. Das ist ein weiterer Grund dafür, dass die vier Stühle vor dem Altar nicht dauerhaft stehen bleiben können.

Wir wollen resümierend festhalten, dass die Stühle, deren Geschichte wir in dieser Analyse begleitet haben, eine wesentliche Rolle in der Rahmung des Gottesdienstes als **Alpha**-Gottesdienst und in der Dramaturgie dieses Alpha-Gottesdienstes spielen. Sie kündigen zunächst implizit ein Ereignis (das Anspiel) an, machen dieses durchführbar und verschwinden unmittelbar nach Durchführung des Ereignisses. Jenseits dieser Requisitenqualität besitzen sie keine weitere, auf die Durchführung des Gottesdienstes bezogene Bedeutung. Mehr noch: Die Stühle müssen weichen, wenn der vom Moderator angekündigte «fachmann» mit der «predigt» das Kernelement des Gottesdienstes realisiert und dafür als besonders ausgewiesene Fokuspersion der Gottesdienstbesucher den **Altarraum** und eben nicht eine **Bühne** betritt. *Vor* dem Anspiel ist genau dieser Vorverweis auf den Altarraum als Bühnenraum ein Teil der Funktionalität der Stühle – mit der der erste Sprecher irgendwie zurecht kommen muss (s. o. 3). *Nach* dem Anspiel wird diese Funktionalität zum Störfaktor, der tunlichst beseitigt werden muss – auch dann, wenn der Bereich vor dem Altar, den sie zuvor besetzt hatten, (noch) nicht gebraucht wird.

Wir wollen aber nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass auch während der «predigt» die dafür ausgewiesene Fokuspersion (der *Pfarrer*) mit ihrer Positionierung im gegebenen interaktionsarchitektonischen Setting als Teil des «Alpha»-Gottesdienstes erkennbar ist. Der, der jetzt zu sprechen begonnen hat, ist der «fachmann ...burkhard hotz», der «kurz und knackig» etwas «rüberbringt» und dafür sowohl Altar als auch Kanzel als Positionierungen abgewählt hat – und nicht der Pfarrer, der von seinem angestammten Platz (auf der Kanzel) mit der Predigt das zentrale Element des Gottesdienstes realisiert. Dies kann man u. a. eben auch daran sehen, dass auf Abb. 75 noch der vorherige Sprecher im Bild zu sehen ist, während der neue Sprecher schon zu sprechen begonnen hat. Wie der Pfarrer als «fachmann» mit den Folgekosten dieser Positionierung in seiner «predigt» fertig wird, können wir an dieser Stelle einer Analyse an anderer Stelle überlassen. Für die Realisierung der *Alpha*-Qualität wäre eine solche Analyse hoch aufschlussreich, für die Geschichte der vier Stühle vor dem Altar ist sie es aus den genannten Gründen schon nicht mehr.

## 8 Literatur

- Baumann-Neuhaus, Eva (2008): Kommunikation und Erfahrung. Aspekte religiöser Tradierung am Beispiel der evangelikal-charismatischen Initiative ›Alphalive‹. Marburg: diagonal.
- Goffman, Erving (1961): Encounters. Two studies in the sociology of interaction. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Hausendorf, Heiko (2012): Der Hörsaal als Interaktionsraum. Ein exemplarischer Beitrag zur Archäologie der Vorlesung. In: Stefani, Elwys de; Gazin, Anne-Danièle & Ticca, Anna Claudia (Hg.): Space in social interaction. L'espace dans l'interaction sociale. Der Raum in der sozialen Interaktion. Lo spazio nell'interazione sociale. Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée VALS/ASLA 96. Neuchâtel: Université de Neuchâtel (Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée VALS/ASLA, 96), S. 43–68.
- Hausendorf, Heiko & Schmitt, Reinhold (2010): Opening up Openings. Zur multimodalen Konstitution der Eröffnungsphase eines Gottesdienstes. In: Mondada, Lorenza & Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. Tübingen: Narr, 53–101.
- Hausendorf, Heiko & Schmitt, Reinhold (2013): Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Umriss einer raumlinguistischen Programmatik (= Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum [SpuR] 01). Zürich. Online unter: [www.spur.uzh.ch/research/SpuR\\_Arbeitspapiere\\_Nr01\\_Mai2013.pdf](http://www.spur.uzh.ch/research/SpuR_Arbeitspapiere_Nr01_Mai2013.pdf).
- Hunt, Stephen (2004): The Alpha Enterprise. Evangelism in a Post-Christian Era. Aldershot: Ashgate.
- Linke, Angelika (2012): Körperkonfigurationen: Die Sitzgruppe. In: Ernst, Peter (Hg.): Historische Pragmatik. Berlin etc.: de Gruyter, S. 186–214.
- Mondada, Lorenza & Schmitt, Reinhold (2010): Zur Multimodalität von Situationseröffnungen. In: Mondada, Lorenza & Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen: Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. Tübingen: Narr, S. 7–52.
- Putzier, Eva-Maria (2011): Das Chemieexperiment: Inszenierung im naturwissenschaftlichen Unterricht. In: Schmitt, Reinhold (Hg.): Unterricht ist Interaktion. Analysen zur De-facto-Didaktik. Mannheim: Amades, S. 69–107.
- Schmitt, Reinhold (2012a): Gehen als situierte Praktik: «Gemeinsam gehen» und «hinter jemandem herlaufen». In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 13, S. 1–44. Online unter: [www.gespraechsforschung-ozs.de](http://www.gespraechsforschung-ozs.de).
- Schmitt, Reinhold (2012b): Störung und Reparatur eines religiösen Ritus: Die erloschene Osterkerze. In: Klein, Wolfgang & Habscheid, Stephan (Hg.): Dinge und Maschinen in der Kommunikation. Stuttgart etc.: Metzler (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 168), S. 62–91.
- Schmitt, Reinhold (2012c): Räumliche Grundlagen interaktiver Beteiligung. Das Konzept «Interaktionsensemble». In: Hausendorf, Heiko; Mondada, Lorenza & Schmitt, Reinhold: Raum als interaktive Ressource. Tübingen: Narr, S. 37–87.



- Schmitt, Reinhold (2013): Zum «Be-Greifen» relevanter Aspekte der räumlichen Umgebung. In: Shamne, Nikolaï Leonidovich (Hg.): Raum in der Sprache. Raum der Sprache. Raum der Interaktionen. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Instituts für Philologie und interkulturelle Kommunikation der Universität Wolgograd. Wolgograd: Verlag der Universität Wolgograd (= russisch: Prostranstvo v jazyke. Prostranstvo jazyka. Prostranstvo interakcij; Kollektivnaja monografija), S. 14–27.
- Schütz, Alfred (1972): Gemeinsam Musizieren. In: Schütz, Alfred: Gesammelte Aufsätze II. Studien zur soziologischen Theorie. Den Haag: Nijhoff, S. 129–150.